وليم شيكسبير

الليلة الثانية عشرة

أو ماشئت !

ترجمها وكتب المقدمة والحواشي

محمد عناني



الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠٠٧

● **الكتاب : الليلة الثانية عشرة أو ما شئت**

● **المؤلف : وليم شيكسبير**

● **الترجمه والمقدمة والحواشى : د. محمد عنانى**

● **الطبعة الأولى : ٢٠٠٧م**

● طبع فى مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

● **الإشراف الفنى والغلاف: أميمة على أحمد**

شيكسبير ، وليم ، ١٥٦٤ ـ ١٦١٦ .
الليلة الثانية عشرة، أو ما شئت / وليم شيكسبير ؛ ترجمها وكتب المقدمة والحواشى محمد عنانى . ـ القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧.
٢٨٨ ص ؛ ٢٤ سم
تدمك ٧ ٧٧٤ ٤١٩ ٩٧٧
١ ـ المسرحيات الإنجليزية.
٢ ـ شيكسبير ، وليم ـ المسرحيات
(أ) عنانى ، محمد (مترجم ومقدم)
(ب) العنوان :
رقم الإيداع بدار الكتب ١٤٤٧٣/ ٢٠٠٧

I.S.B.N 977 - 419 - 774 - 7

ديوى ٨٢٢,٣٣

تصـــدير

هذه هى الترجمة العربية الكاملة لمسرحية **الليلة الثانية عشرة** للشاعر الإنجليزى الأكبر وليم شيكسـبير، وهى المسرحيـة الثالثة عشـرة التى أترجمها له، وقـد التزمت بالأصل التزامًا مطلقًا فترجمت النظم المقفى نظمًا مقفى، ومرسلاً حين يكون مرسلاً، ونثرًا حين يكون نثرًا، وقـدمت للنص بمقدمـة وافية، وذيلـته ببعض الهـوامش التى قد تعين غـير المتخصص على إدراك الإشارات غير المألوفة له، واعتـمدت على أحدث الطبعات المحققة والمنقحـة بأقلام أكبر المـتخصصين فى شـيكسبيـر فى العالم، وعلى نحو مـا فعلت فى ترجماتى السـابقة اعتمدت أساسًـا على طبعة آردن Arden الجديدة المنقحـة الصادرة عام ٢٠٠٥ (وكانت الطبعـة الأولى قـد ظهـرت عـام ١٩٧٥) وشـارك فـى تحقيقـها ونشرها ج. م. لوثيان (J. M. Lothian) وت. و. كريك (T. W. Craik) كما استعنت فى دراستى للنص بالطبعة الرابعة فى سلسلة نيوكيمبريدج من تحقيق ونشر إليزابيث ستورى دونو ٢٠٠٤ (Elizabeth Story Donno) وكانت الطبـعة الأولى لها قد ظهـرت عام ١٩٨٥ ثم أعيد طبعها **مزيدة منقحة** عام ٢٠٠٣، وبها مقدمـة جديدة بقلم الأستاذة پنى جاى (Penny Gay) كما استعنت بطـبعة سيجنت (Signet) الصادرة عـام ١٩٩٨ من تحقيق هرشيل بيكر (Herschel Baker) وطبعة فولجر (Folger) الصادرة عام ٢٠٠٤ من تحرير بربارا أ. مووات وپول ورستين (Barbara A. Mowat & Paul Werstine) والطبعتان الأخيرتان تتضمنان مـلاحق من الدراسات النقدية الكلاسيكية والحديثة، وهى التى تلقى الضوء على الكثـير مما قد يلتبس معناه على القـارئ المعاصر، انجليزيًا كان أم غير إنجليزى، فى هذا النص.

وأما مـذهبى فى الترجمة فـيعرفه كل مـن قرأ ترجماتى الأدبيـة، وأوجزه فى أننى أحاول جـهد طاقتى نقل شـعر هذا الشاعـر العظيم ونثره بأقصى قـدر ممكن من الدقة، ملتزمًا خصوصًا بفنونه البلاغية والأسلوبية ، أى إننى لا أكتفى بالمعنى أو بأى تفسير قد يكون مقبولاً أو جذابًا، بل أجتهد لكى أجعل القـارئ يدرك طبيعة الصياغة الشعرية أو النثرية الأصليـة، مهتديا بعلوم الأسلوب الحـديثة، حتى يحس القارئ العـربى بإحساس يماثل (أو يقتـرب من) الإحسـاس الذى يحسه قـارئ النص فى صورته الأصليـة. ولهذا حافظت على الصور الشعرية مهما تعقدت فبدت عسيرة المأخذ، وعلى الإيقاعات وتلونها فنقلتها بما يقابلـها فى العربية من بحور الشعر العـربى، ملتزمًا بشعر التفعـيلة، فهو ما يناسب المسرح أكـثر من غيره، وخـصوصًا بأقرب البـحور إلى النثر كمـا هو الحال فى شيكسبـير، وهما الرَّجَزُ والخَـبَبُ، وإن كنت فى الرجز أسمح بمزجه بزمـيليه فى دائرة الخليل (الرَّمَلُ والهزج) كمـا أسمح له أيضًا بالتحول إلـى الكامل، وقد قال لى من أثق فى حكمه إن هذا لـيس جديدًا فى العربيـة، وغايتى أن أُشْرِكَ قـارئ العربيـة معى فى الإحساس بإيقاعات شيكسبير المتفاوتة.

وأما فى النثر فقـد برزت صعوبة يعرفها كل دارس للكوميديا فى شـيكسبير، وهى ولعه بالتلاعب بـالألفاظ، وخصوصًا بالتـورية، واقتضى ذلك إيجاد المقـابلات العربية التى تنقل هذه الألاعـيب اللفظية الـتى كان جـمهور شـيكسـبير يـفرح بهـا (وإن كان المخرجون فى القرن العشرين، منذ نشر هارلى جرانڤيل - باركر (Harley Granville Barker -) 'لطبعة المخرج' من هذه المسرحـية عام ١٩١٢ يفـضلون حذفهـا، كلها أو بعضها، ما دام الجمهور المعاصـر لم يعد يتذوقها) أى إننى حاولت فى الترجمة أن أنقل **ما يفعله** شيكسبير **لا ما يقوله** فحسب، فأنا من المؤمنين بأن فن الفنان لا يقتـصر على المعنى بل يتضمن المبنى أيضًا، والحفاظ على المبنى لا يقل أهمية عن الحفاظ على المعنى، ونقل البناء كمـا هو معروف من لغـة تختلف مـبانيها عـن اللغة الأصلية يتطلب حـيلاً خاصة أرجو أن أكون قد وُفِّقْتُ فى اختيارها.

ولم يكن هذا كله ممكنًا لولا المراجع الحديثـة والمادة العلمية الغزيرة الـتى أمدنى بها صديقى الأديب الناقـد المترجم ماهر البطوطى من نيـويورك، فلم يبخل علىّ بشىء، لا بالطبعـات الحديثة للمـسرحيـة ولا بما طلبته من دراسـات عنها، ولهذا أخـصه بالشكر الجزيل، كما أتقدم بالشكر إلى كل من أعاننى فزودنى بفصول مصورة من بعض الكتب التى استـعنت بها فى كتـابة المقدمة، وكل من قرأ النـص العربى فاقتـرح تعديلات أو تنقيـحات، وعلى رأسهم صـديقى العلامة، الأديب المرهف والناقـد المبدع ماهر شـفيق فريد، ولهذا أعرب له عن أصدق امتنانى وشكرى.

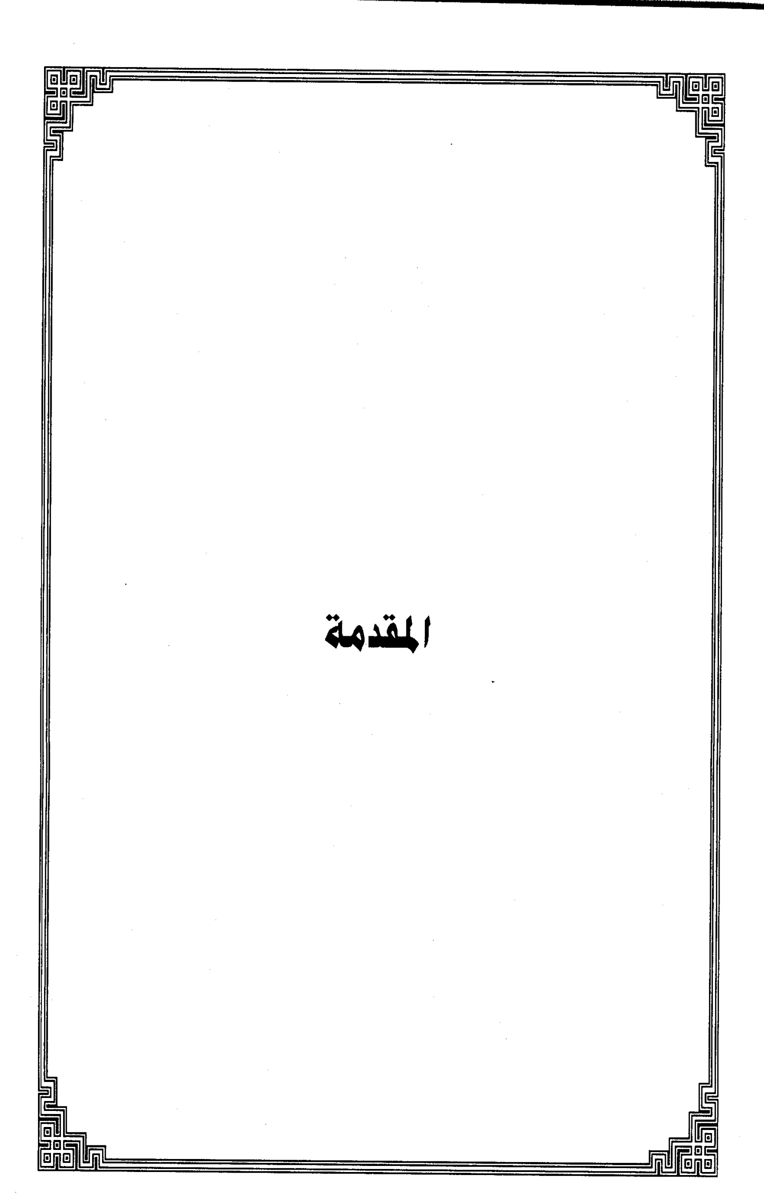
وكنت أثناء العمـل أدهش لأن مشروع ترجـمة شيكسـبير بجـامعة الدول العـربية (بإشراف طه حسين) قد تجـاهل هذه المسرحية، ولكن الدكتور ماهر شفـيق فريد أخبرنى أنها تُرجمت منذ نصف قرن تقريبًا، وأعارنى نسخته من الترجمة (محمد عوض إبراهيم) فأنعمت النظر فيها، وكانت النفس تراودنى بالتعليق عليها ولكننى فضلت الاستمساك بما الْتَزَمْتُ به من عـدم التعرض لترجمـات غيرى، متـمثلاً بقول الدكـتور ماهر، لله دَرُّه، "ترجمتك خير تعليق".

وقد قـررت عدم إضـافة قائمـة بأسماء المـراجع والاكتفـاء بذكرها فى متن المقـدمة والحواشى، إذ دلتنى الخبرة على أنها غير مفـيدة للقارئ العربى، وأما المتخصص فسوف يجد فيمـا أوردته مادة كافية قد تغريه بـالرجوع إليها. أرجو أن أكون بهذه التـرجمة قد أضفت شيئًا مُهِمًّا إلى تراث الترجمة الأدبية العربية الزاخر، وأرجو أن يجد القارئ فيها بعض ما وجدته فيها من متعة.

وعلى الله التوفيق

محمد عنانى

القاهرة - ٢٠٠٧



المقدمة

المقـدمة

الليلة الثانية عشرة، وعنوانها الـفرعى هو ''**أو ما شئت**'' (من عناوين) من أشـهر مسـرحيات وليم شـيكسبـير (١٥٦٤-١٦١٦)، شاعـر الإنجليزية الأكـبر، على الإطلاق وأكثرها تقديمًا على المسـرح، وأشدها إثارة للخلاف من حيث النوع الأدبى أو ''تصنيف النص'' وطرائق الأداء على المسرح. والليلة الثانية عشرة هى ليلة ٦ يناير، العيد المسيحى الذى يحيى ذكرى ظهور المسيح للمجوس من الأمم (وهبة)، ويسـميه المسيحيون الغربيون (Epiphany) - الاسم الذى يطلقه الشرقيون على عيـد الغطاس. وتنتمى المسرحية إلى الفترة الوسطى من حياة الشاعر المسرحى العملية، إذ كتبها بعد أن بلغ الخامسة والثلاثين من عمره، وذاع صيـته، وخبر الكتابة فى شتى مـجالاتها، من المسرحية التـاريخية إلى الكوميـديا إلى مسرحـية الرومانس (أى التى تعـالج الحب أساسًا) ولكن قـبل أن يبدع مأساواته الكبرى **هاملت** ثم **عطيل** ثم **الملك لير ومكبث**، فالأرجح كما أثبتت الدراسات الحديثة أنها كُتـبت وقُدِّمَتْ على مسرح الجلوب (The Globe) إما فـى عام ١٦٠٠ أو ١٦٠١ (انظر البـحث الدقـيق الذى قـام به أنطونى أولدريدج (Anthony Aldridge) ونشره فى كتابه **شيكسبـير وأمير الحب** (*Shakespeare and the Prince of Love,* 2000) وإن كانت الوثيقة الميسرة الوحيدة المتاحة لا تقطع إلا بأنها قد عُرِضَتْ فى مطلع عام ١٦٠٢ (يوميات المحامى الشاب چون مانـنجهـام) وهو الذى يقول إنها تشبه المسرحية الإيطالية *Inganni*، ومن المحتمل أنه يخلط بين هذه المسرحيـة التى كتبها نيكولو سيكى (Nicolò Secchi) عام ١٥٤٧ وبين المسرحية الأخرى التى يؤكـد المختصون أنها كانت المصدر 'البعيد' لمسرحية شيكسبير وهى (*Gl'Ingannati*) أى **المخدوعون**، والتى كتبت عام ١٥٣١ ونشرت عامى ١٥٣٧ و١٥٥٤.

١ - مصادر الحبكة :

يجمع الدارسون على أن المسرحية الأخيرة (**المخدوعون**) هى التى استقى شيكسبير منها حبكة مسرحيته، أو الحبكة الرئيسية، ولكنه لم يستند إلى تلك المسرحية نفسها بل إلى الملخص النثرى الذى قدمه بارنابى ريتش (Barnabe Riche) فى صورة حكاية يحكيها للنساء، وتنتمى إلى نوع الرومانس (أو الرومانثة) (Romance) أى قصة الحب والمغامرات والأسفار والأخطار، بعنوان **أبولونيوس وسيلا** (*Apolonius and Silla*) وهى القصة الثانية فى مجموعة قصصية بعنوان **وداع ريتش للاشتغال بالحرب** (*Riche his Farewell to Militarie Profession*) (١٥٨١) والمعروف أن ريتش لم يستق مادته مباشرة من المسرحية المذكورة. إذ إن القصة الرئيسية للمسرحية كان قد أعاد كتابتها نثرًا كاتب يدعى ماتيو بانديلو (Matteo Bandello) فى مجموعة روايات له أصدرها بالإيطالية عام ١٥٥٤، وتلاه پيير دى بلفوريه (Pierre de Belleforest) فى مجموعة حكايات له أصدرها بالفرنسية عام ١٥٧٠، ومنه استقى ريتش مادة حكايته المذكورة عام ١٥٨١. وقد اختلف كُتّابُ النثر جميعًا عن الأصل الإيطالى للمسرحية (التى تعتمد فى حبكتها على الكاتب الرومانى پلاوتوس (Plautus)) فى تطوير قصة الحب، وإن حافظ الجميع على فكرة اختلاط الشخصيات، فعند الجميع تتنكر فتاة فى زى غلام وتلتحق بخدمة من تحبه، ولها أخ غائب يشبهها، وتقوم بنقل رسائل غرام من تحبه إلى فتاة أخرى يحبها، ولكن هذه الأخرى المحبوبة تقع فى غرام البطلة المتنكرة فى زى الغلام، ويعود أخوها فتتعقد الحبكة إذ يظن الجميع أنه أخته، وأخيرًا تنجلى الحقيقة ويتزوج العاشقون جميعًا، على نحو ما يحدث فى شيكسبير.

ويدين شيكسبير لقصص ريتش بدَيْن آخر يتعلق بالخُدعة التى يدبرها عدد من الشخصيات للسخرية من مالڤوليو فى **الليلة الثانية عشرة** وهى الحيلة التى نجدها فى القصة الخامسة من مجموعة ريتش القصصية المذكورة، وفيها يدبر زوج حيلة للسخرية من زوجته سليطة اللسان، حتى يسخر منها الجميع، وقد يكون التشابه وليد المصادفة، ولكن احتمال التأثر قائم.

وأما الفارق بين قصة ريتش المذكورة (**أبولونيوس وسيلا**) وبين **الليلة الثانية عشرة** فهو الفارق حقًّا بين الحكاية التراثية الأوروبية المغرقة فى التصوير الواقعى لدوافع السلوك المادية، كالجنس والانتماء الطبقى، وبين مسرحية عصر النهضة الشعرية التى تطلق العنان للخيال وتعلى من شأن الحب، وتؤكد التعقيدات الكثيرة للانتماء إلى أحد الجنسين، وكيف يؤثر الدور الاجتماعى للمرأة فى الحياة العاطفية للمرأة والرجل على حد سواء، وهكذا فعلى الرغم من الاشتراك فى الحبكة، أو فى فكرة الحبكة، فإن مسرحية شيكسبير تتناول المادة تناولاً شاعريًّا يكفل لها التسامى والعمق الإنسانى الذى يربطها بالعصر الحديث.

٢- النوع الأدبى:

لا خلاف على أن هذه المسرحية كوميديا. والكوميديا جنس أدبى عام يضم عدة فروع تشترك جميعًا فى أنها تؤكد ما يسميه نورثروب فراى (Northrop Frye) 'الاحتفال بانتصار الحياة على الأرض الخراب' (١٩٤٩) أو ما يسميه وايلى سايفر 'الاحتفال بالحياة' وحسب (١٩٦٧)، (انظر كتابى **فن الكوميديا** ١٩٨٠ وكتابى **من قضايا الأدب الحديث** ١٩٩٤) بمعنى أن الكوميديا فن يركز على افتراض وجود تناغم أساسى فى الحياة، وهو من ثم ينشد إبراز هذا التناغم من خلال مقارعة القوى التى تعوقه أو تعارضه أو تخفيه، وسبيله فى المقارعة هو إبراز التناقضات فى الإنسان وفى مواقفه وفى مجتمعه، من خلال أبنية تدفع إلى السخرية منها، أو الضحك منها، حتى ينتهى نشدان التناغم الحق بتحقيقه، وعودة الصفاء الذى يلازم كل تناغم حق. ومن وسائل إبراز التناقضات وسيلة التورية الدرامية الساخرة (Dramatic irony) وشتى ألوان السخرية أو المفارقة الأخرى (varieties of irony)، ومن وسائله أيضًا إبراز جو الاحتفالية (festive feeling) الذى يصاحب من يشعر حقًّا بنبض حياته، أو فرحة حياته، وعادة ما تنتهى أمثال هذه الأعمال الكوميدية بالزواج، رمز الرِّفاء، وبشير التكاثر فالكثرة تعتبر من سمات الخير، والخير ذو جمال.

ولكن **الليلة الثانية عشرة** تضم أيضًا عناصر تنتمى إلى نوع أدبى آخر هو ما أسميتُه الرومانس، ففيهـا الحب والمغامرات والأسفار والأخطار، والرومانس فيهـا يمتزج امتزاجًا وثيقًا بالكومـيديا وفق التعريف السـابق، بحيث يصعب الفصل فى المسـرحية بين الخط الكوميدى الصـريح الذى يمثله الصاخبون اللاهون فى منزل الـكونتيسة، وضحـيتهم أو هدف سخريتهم مالفوليو (الذى يعمل حـاجبًا لديها ورئيـسًا للخدم، ويشتط به خـياله بسبب ما يبـديه من التزمت الدينى وحبه لذاته أو مـبالغته فى تقدير قـيمته فيـتصور أنه يمكنه الزواج من مولاته، وهكذا يخدعه هؤلاء المعربدون الذين يستغرقون فى اللَّهْوِ رقصًا وغناءً وشرابًا) وبين قصة الحب المزدوجـة التى تدور حول محور يعتبر كـوميديا كذلك، ألا وهو تظاهر ڤيولا بأنها غلام حتى تظل بقرب حبيبها، والتظاهر أو التنكر من السمات التى تقترن ببـعض المثالب الاجتماعـية التى قد تقوم على جهل الفـرد ذاته أو ادعائه ما ليس فيـه، ومن ثم فهو مـادة للكوميديا، وينطبق ذلك على نرجـسية الدوق الذى تحـبه البطلة، وتَصَوُّرِ أوليڤيا الذى يحبهـا الدوق بأنها قد نبذت الرجال وكـرهتهم، والصورةِ الزائفة التى يرسمها مالڤوليو لنفسه، وتصـوره إمكان وقوع مولاته فى حبه، مـثل السير أندرو الذى جاء خاطبًـا لها هو الآخر، وهلم جرًّا. أى إن المحور الذى يدور حـوله ما يسمى 'بالحبكة الثانوية' لا ينفـصل عن المحور الذى تدور حـوله 'الحبكة الرئيسية' أى قصة أو قصص الغرام.

ويؤدى هذا الامتزاج إلى إضفـاء جو خاص على الكوميديا، بحيث يبـتعد بها عن الكوميديا الهجائية (satiric) أى كومـيديا السـخرية الصريحـة من بعض أنماط السلوك المعيبـة وما تنم عنه من تناقضـات أو مثالب بشرية، ويقـترب بها مما يسمى الكـوميديا الغنائية (Lyrical) التى تتوسل بالشعر والموسيقى، وإن كان الجمع بينهما قائمًا بوضوح على امتداد المسـرحية كلها، وهكذا سمـعنا من يصفها بأنها غنائيـة أولاً، ما دامت تبدأ بالموسيـقى وتنتهى بالموسـيقى وتتـخللها الأغـانى فى المشاهد النثـرية (الخاصة بـالحبكة الثانوية) وهجائية ثانيًا، ما دامت تصب بمحورى الحبكة فى آفة واحدة، وإن كان لها بُعد أو أبعاد فلسفـية ونفسية، مـدارها قدرة الفرد على تخطى حدود ذاته وتجـاوزها بالامتزاج

بالآخر، أو قل بالخروج من الذات إلى البشر (الآخر)، والاستعداد لقهر تقاليد الرومانس التى تجعل المحب منحصرًا فى حبه استنادًا إلى أنه يمثل 'الذات' أو قل بتخطى الذاتية إلى الموضوعية!

ولكن هذا المزج يتميز بسمات أخرى تضفى مذاقًا آخر على الكوميديا، وعلى رأسها مرارة العقاب الذى يُنزله المتآمرون (توبى وماريا وغيرهما) بمالڤوليو، فهو عقاب لاذع حاد يدفع الكثيرين إلى الإشفاق عليه، بل ويثير لونًا من الأسى، وهكذا وجدنا من يضيف إلى وصف هذه الكوميديا بالهجاء أو الغنائية أو الرومانسية وصفها بالشجن العميق (wistful) أو الحزن الصريح (sad) أو المرح الصاخب (romping) بل ومن حاول أن يجمع بين هذا وذاك كله فوصفها بأنها حلوة مرة معًا (bittersweet) وقد وجدنا فى العصر الحديث من رأى فى المهرج (clown) مفتاح مفهوم المسرحية، فهو يؤكد لنا فى ثنايا المسرحية ومن خلال تفاعله مع باقى الشخصيات أن الدنيا قائمة على التهريج الذى يحمل هنا دلالتين لا تنفصلان أولهما ضرورة الهزل ما دامت الحياة الدنيا أليمة لا تحتمل الجد، وتقوم على المراءاة، والتظاهر، وثانيهما ضرورة التخلى عن الثقة فى قدرة الألفاظ عن التعبير عن الحقيقة، فالألفاظ خائنة، وهى عاجزة إلا عن خلق الأوهام، ما دام كل فرد يستخدمها بمعنى مختلف، وما دامت معانيها تتلون دائمًا وتتحور، الأمر الذى يذكرنا بمذهب التفكيكية النقدى، وإنكاره لوجود حقيقة أو أى شىء خارج الألفاظ!

٣- *الجغرافيا الخيالية*:

تقول الناقدة پنى جاى (Penny Gay) إن التشابه الوثيق بين الفتى والفتاة فى المظهر من الدلائل على أن المسرحية تنتمى إلى نوع الرومانس، وإن الدقائق العشر الأولى من المسرحية تختط لها طريقًا دقيقًا فى هذا النوع الأدبى، فالجمهور يرى ويسمع شابًا غنيًّا نبيلاً، يحيط به الموسيقيون والأتباع الذين يُصغون بانتباه إليه وهو يقدم 'تنويعاته' العذبة على القوالب اللفظية المألوفة فى شعر الحب الپتراركى:

أُوَّاهُ عندما رأَتْ عيناىَ أُوليڤيا لأوَّلِ مرَّةْ
أَحْسَسْتُ أنَّها تُطَهِّرُ الهَوَاءَ من أدْرَانِه
وعِنْدَهَا استَحَلْتُ ظَبْيًا واستَحَالَتِ الأشْوَاقُ سِرْبًا
من كِلابِ الصَّيْدِ ذاتِ رَهْبَةٍ وقَسْوَةَ
ولَمْ يَزَلْ طِرَادُها لِلآنِ لى!
فَلْتَمْضِ قَبْلِى نَحْوَ رَفَّاتٍ مِـنَ الزَّهْـرِ الجَمِيلْ
فَخَاطِرَاتُ الحُبِّ تَزْهُو اليَوْمَ فى ظِلِّ الخَمِيلْ

١/١/١٩-٢٣، ٤٠-٤١

وهكذا ندخل منطقة غير محددة من 'العالم المصطنع للرومانس فى عصر النهضة'. ويبدأ المشـهد التالى بصورة لا يقل طابعـها الرومانسى عن ذلك، إذ نرى فـتاة تحطمت سفينتـها، وعادة ما نراها على المسرح وقد انـسدل شعرها الطويل على كتفـيها، وارتدت 'بقايا' رداء مغرق فى الأنوثة (وهو ما كانت عليه جودى دنش Judi Dench فى العرض المسرحى الذى قدمـته فرقة شـيكسبير الملكية عـام ١٩٦٩ من إخراج جون بارتون John Barton) وتثيـر الكلمات الأولى فى هذا المشـهد إحسـاسنا بالبلاد البعـيدة 'للرومانس الكلاسيكى' :

ڤيولا: يا أصْحَابْ. . فى أىِّ بِلاَدٍ نَحْنُ الآنْ؟

الربان: هذى إلّيريًا يا مَوْلاَتِى.

وتضيف پنى جاى إن اسم إلليـريا قد يوحى بكلمة **إللُوچن** (illusion) أى الوهم وكلمة ليريكال (lyrical) أى الغنائى، وإن كان فى الواقع الاسم القديم للمنـطقة الواقعة فى بلاد اليونان شمالى خليج كورنثه (Corinth) والمطلة شرقًا على البحر الأدرياتيكى، وهى التى اشتـهرت بوجـود القراصنة فيـها. وهو ما يشـير إليه الـدوق فيمـا بعد عند

مواجهته لأنطونيو فى الفصل الخامس، وما جعل الفرقة المسرحية المذكورة تقدم فى عرض المسرحية عام ١٩٨٧ ديكورًا مسرحيًا يمثل قرية يونانية يقوم فيها مالفوليو بدور 'موظف' فى الكنيسة لم يعد المجتمع 'المنحل' يوليه أدنى احترام.

وتؤكد هذه الناقدة دور الخلط الجغرافى هنا، المصاحب لقرار ڤيولا بالتنكر، أى إن قرارها بأن تتنكر فى زى خصىٍّ معناها وقوفها على الحافة ما بين الرجل والمرأة، بحيث لا تغدو هذا أو ذاك، فالاسم الذى نعرف فيما بعد أنه اسم موطنها الأصلى اسم يوحى بإيطاليا (ميسالين)، وهى الآن على تخوم الدولة العثمانية، فهى **على الحدود**، ومحايدةٌ جنسيًا وجغرافيًا. لكننا سرعان ما ننسى ذلك حين نراها فى بلاط الدوق فى صورة خادم، وهو بلاط ذو طابع انجليزى واضح لا شك فيه، والحوار فى المشاهد التالية يؤكد ذلك، الأمر الذى يجعل المشاهد فى المسرح يرى ما هو غريب وبعيد فى الحدث الرومانسى فى ثوب مألوف فى انجلترا، بحيث 'يختلط' الحلم بالواقع. ويستعين شيكسبير فى ذلك باستحداث شخصية أنطونيو (صديق سباستيان) الذى يؤكد **الطابع الواقعى لهذه المدينة الخيالية**، فهى تنتمى افتراضيًا إلى عالم الرومانس العجيب، وتتضافر فيها عناصر الخلط الجغرافى، ولكنها لندن أيضًا فى عيون المشاهدين!

ويؤكد كثير من المخرجين رأى هذه الناقدة فى تقديمهم تصورًا **للمكان** الذى تحدث فيه المسرحية، يقوم على الخلط بين الوهم والواقع، على نحو ما قدمه مخرج العرض المسرحى لفرقة الجلوب الجديدة فى لندن عام ٢٠٠٢، وهذا الخلط هو الذى يؤكد التزاوج الحميم بين الرومانس وبين الكوميديا التى لابد لها من أسانيد ثابتة فى عالم الواقع.

ويؤكد ما قلته عن تضافر عناصر الرومانس مع عناصر الكوميديا هذا المزج بين العالم الشاعرى الذى تدور فيه قصة الحب المعقدة وبين العالم المادى الذى نشهد فيه نزلاء منزل الكونتيسة أوليڤيا وما يدبرونه من مكائد لبعضهم البعض، فالسير توبى يخدع السير أندرو ويقترض منه الأموال دون أن ينتوى سدادها متعللاً بتمكينه من الزواج من ابنة أخيه، وهو يشترك مع فابيان وماريا فى خداع مالفوليو خداعًا يصفه فابيان قائلاً: لو كان ذلك يحدث على المسرح الآن لأنكرته باعتباره خيالات خرافية.

(٣/ ٤/ ١٢٩-١٣٠) وهكذا نجد التقابل بين الخيال الرومانسى الذى يصور مشاعر إنسانية صادقة حقيقية، وبين الواقع المادى الذى يقترب فى شططه وجنوحه من عالم الخيال، ويتمكن شيكسبير من تحقيق التضافر من خلال التتابع الزمنى الوثيق لأحداث الحبكة الرئيسية الشعرية وأحداث الحبكة الثانوية النثرية.

٤- التقابل والتضاد:

إننا ما إن نفرغْ من المشهدين الشعريين اللذين يضعاننا فى قلب عالم الرومانس (١/ ١ و ١/ ٢) حتى نقابل الصورة المضادة فى المشهد التالى (١/ ٣) حيث نجد سير توبى، عم أوليفيا، الذى أحضر السير أندرو خاطبًا لابنة أخيه، فنهبط بذلك إلى عالم الواقع، ولكنه ليس واقعًا كئيبًا ولا مؤلمًا، فالسير توبى يمثل للجمهور الإليزابيثى ما كان يمثله فى بلاط اللوردات فى ذلك العصر رجلٌ يسمى مدير الألاعيب المرحة (Master of merry disports)، ويشار إليه باسم غريب هو 'رب الفوضى' (Lord of Misrule) بمعنى مدير الحفلات واللعبات التى تتيح للناس (فى الفترة السابقة على الصوم الكبير Lent وما يصاحبه من زهد وتقشف) أن ينطلقوا فيتحرروا من قيود المجتمع الصارمة، وهو ما كان يسمى 'الكارنيفال' ، أو ماردى جرا (Carnival or Mardi Gras) والصوم الكبير يتلوه 'الفرج' بمقدم الربيع. والسير توبى إذن يجسد صورة مألوفة لدى أبناء العصر الإليزابيثى، فهو تجسيد للحياة الناعمة أو طيب العيش ('The good life') ولم تكن تعنى آنذاك أكثر من الملاذ الجسدية، ومن ثم فهو يقدم صورة أبيقورية مناقضة للفضيلة التى يمثلها 'البيوريتانى' مالفوليو. فالسير توبى يستنكر أن يخفى السير أندرو 'فضائله' فلا يرقص علنًا فى غدوه ورواحه، "هل علينا أن نخفى فضائلنا فى هذه الدنيا؟" (١/ ٣/ ١٣٠-١٣١) وعندما يلومه مالفوليو فى الفصل الثانى على الرقص والسكر والعربدة يقول له سير توبى "هل تظن أن استمساكك بالفضيلة سيحرم الناس من الفطائر والجعة؟" (٢/ ٣/ ١١٤-١١٥). أى إننا نواجه على أرض الواقع صورتين متضادتين للفضيلة: الأولى صورة استغراق فى الملاذ الحسية وعلى رأسها المهارة فى

الرقص، والغناء، والشراب، و'أطايب العيش' ، والثانية صـورة زهد وامتناع عن إجابة نوازع الجسد، وهى التى كانت تمثل رمزيًا صورة الصوم، وتمثل اجتماعيًا نزعة كانت قد بدأت تنتشر فى مطلع القرن السـابع عشر، وهى الضيق 'بمثالب' الكنيسة الإنجليزية فى عهد الإصلاح الدينى، إذ كان الكثيرون يرون أنها كانت لا تزال تتسم بملامح كاثوليكية ويطالبون بالعودة إلى صورة دينية أشد 'نقاء' أو 'طُهرًا' (purer) وهذه هى الكلمة التى أتت فيما بعد بمصطلح 'المتطهرين' أو 'دعاة النقاء' أو البيوريتـانيين، والمعروف أنه لم تنقض ثلاثون عامًا على تقديم مـسرحية **الليلة الثانيـة عشرة** حتى كـان هؤلاء قد دخلوا البرلمان وأثبتـوا سلطانهم فيه، وكانت النتـيجة هى الثورة الإنجليزية التى تزعـمها أوليڤر كرومـويل المتعـصب، وبلغت ذروتها فى الإعـدام العلنى للملك تشـارلز الأول فى عام ١٦٤٩، الأنجليكانى الذى كان يؤمن بضـرورة الاستمـساك بالطقوس والشعـائر. وأقول بالمناسبـة إن الشاعـر المسرحى الفـذ بن جونسون (Ben Jonson) قد سـخر فـى عام ١٦١٤، فى مسرحية **سوق بارثولوميو**، من شخصية البـيوريتانى الدينى الذى أطلق عليه اسم 'زيل - أوف - ذا - لاند بيـــزى' (Zeal - of - the - Land Busy) ومعناها ''حَمِيَّةُ البلد المشغول'' ، وهو أبيقورى منافق يتحـدث برطانة الواعظ، ولكنه يفتقر إلى التركيب النفسى والاجتماعى المعقد الذى نراه فى مالڤوليو، فماريا تصفه بأنه ''فى بعض الأحيان.. بيوريتانى'' (٢/٣/ ١٤٠) ثم تسرع فتوضح ما تعنى قائلة:

> ما أبعده عن الاسـتمساك بالأخلاق أو البيـوريتانية أو أى شىء على الدوام، فليس سوى انتـهازى مداهن، وحمـار يتصنع الحكمة، ويردد مـا يحفظه من كلام الكبراء، بل ويكرر مقتطفات طويلة منه! وهو مغرور يزهو بذاته زهوًا لا يدانى، إذ إنه (فى ظنه) مفعم بالمناقب، إلى الحد الذى يؤمن معه أن كل من ينظر إليه لابد أن يحبه...
>
> (٢/٣/١٤٦-١٥١)

والهجوم على مالڤوليو من الثيمات الكوميدية المألوفة، فجوهر هذا الهجوم هو إذلال الغبى المتكبر ذى الألفاظ الطـنانة الذى يظن أنه أفضل مما هو عليه فى الواقع، ولم يكن

شيكسبير يقصد بكلمة بيوريتانى إلا إرضاء الجمهور الذى شاهد المسرحية أول ما كُتبت، ولكن الممثل الذى كان يلعب هذا الدور على امتداد القرنين الثامن عشر والتاسع عشر كان يوحى للمشاهد بجو 'الرفعة الإسپانية' أولاً قبل أن يتحول بسبب أوهامه إلى شخصية فكاهية ذات خبل يذكرنا بدون كيشوت (كيخوته). وسوف أقتطف هنا بعض ما قاله من تناولوا المسرحية من كبار النقاد والأدباء إيضاحًا لطبيعة التناقض الذى يولد الكوميديا عند شيكسبير، خصوصًا فى هذه المسرحية. ولأبدأ بفقرة قصيرة من حديث الدكتور صمويل جونسون (Johnson)، الكلاسيكى ابن القرن الثامن عشر، عن **الليلة الثانية عشرة**:

تتميز هذه المسرحية فى الجوانب الجادة منها بالرشاقة والسلاسة، وفى المشاهد الخفيفة بالهزل الجذاب. فشيكسبير يصور شخصية السير أندرو إجيوتشيك تصويرًا مناسبًا إلى أبعد حد، ولكن شخصيته تفصح إلى درجة كبيرة عن غباء فطرى، وليست من ثم الموضوع الملائم للهجاء الساخر. والحديث المنفرد الذى يقوله مالڤوليو لنفسه كوميدى حقًّا، ولا يجعله عرضة للسخرية إلا غطرسته. وأما زواج أوليڤيا ومشاهد الخلط التى تتلوه فإنها - على الرغم من إحكام بنائها وصوغها بدقة تكفل التسرية والإمتاع على المسرح - تفتقر إلى المصداقية، ولا تقدم الدرس المناسب الذى لابد منه فى الدراما، لأنها لا تعرض صورة صادقة للحياة.

(من طبعة جونسون لأعمال شيكسبير، ١٧٦٥، يوردها هـ. هـ. فيرنس H. H. Furness فى طبعته للمسرحية مع آراء النقاد عام ١٩٠١)

ولننظر ثانيًا إلى ما قاله وليم هازلت (Hazlitt)، الناقد الرومانسى، فى القرن التاسع عشر عن هذه المسرحية فى كتابه **شخصيات مسرحيات شيكسبير** (الطبعة الثانية ١٨١٨):

تُعتبر هذه المسرحية بحق من أمتع كوميديات شيكسبير، فهى حافلة بالعذوبة والجمال، وربما يكون بها من 'طيب النفس' ما يجعلها غير ملائمة

للكوميديا. فالهجاء فيها محدود، وتخلو تمامًا من مشاعر الحقد، وهى ترمى إلى إبراز ما يُضحك لا ما يثير الاستهزاء، لأنها تجعلنا نضحك من حماقات البشر ولا نحتقرها، بل ولا تجعلنا نضمر أى سوء لها، فالعبقرية الكوميدية لدى شيكسبير تشبه النحلة فى قدرتها على استخراج الحلاوة من الأعشاب الضارة أو السامة لا فى قدرتها على اللَّدْغ. إذ إن شيكسبير يقدم إلينا أشد ما يتعنا من سمات الضعف والنقص فى الشخصية، **فى صورة مبالغ فيها**، ولكنه يرسم هذه الصورة بأسلوب يكاد يدفع أصحابها إلى المشاركة فى الضحك عليها، بدلاً من الاستياء من هذه الصورة، ما دام يدبر من المواقف ما يجعل الشخصيات تبدو لنا فى أبهى حلة ممكنة بدلاً من دفعنا إلى احتقارها فيما يدبره الآخرون من مكائد وما يطلقونه من فكاهات مؤلمة عليها.

وإشارة هازلت إلى المبالغة، فى العبارة المطبوعة بالبنط الأسود، تتفق مع ما ذكرته عن كوميديا الكاريكاتير (**من قضايا الأدب الحديث**، ص ٢٦٨) فالمبالغة فى تضخيم عيب من العيوب فى مسلك الإنسان أو طبعه تؤدى إلى إبرازه بصوره تكفل تأكيد تناقضه مع ما نتوقعه من كل رجل سَوِىٍّ، أو مع المعايير السائدة عن السلوك الطبيعى أو السوى ومدى إفصاحه عن 'سلامة' نفس صاحبه. ويشرح هازلت ما يقصده بذلك فى الفقرة الطويلة نفسها من كتابه قائلاً:

ولقد مَرَّ المجتمع بفترة كانت عيوب السلوك ونقائصه لدى الأفراد من غرس الطبيعة لا ثمرة لنمو العلم أو الدرس، فهم غير واعين بهذه المثالب، أو قل إنهم لا يأبهون لمعرفتها، ما داموا يُرْضون بها أهواءهم، وهنا نجد أنه ما دام المؤلف لا يحاول أن يفرض شيئًا، فإن المشاهدين يستمتعون بمسايرة ميول الأشخاص الذين يضحكون عليهم دون أن يؤذوهم بفضح حمقهم. ولنا أن نطلق على هذا اللون اسم كوميديا الطبيعة، وهى الكوميديا التى نجدها بصفة عامة فى شيكسبير... فإن روح كوميدياته تتفق فى جوهرها مع روح سيرفانتس (ثيربانتيس) ونصادفها كثيرًا فى موليير، وإن كان هذا أشد انتظامًا

فى مبالغاته من شيكسبير. فكوميديا شيكسبير ذات قالب رعوى وشاعرى، والحماقة أصيلة فى تربتها، وشجرتها تنمو وتترعرع فتزهر وتثمر... والمتعة التى يجدها الشاعر فى تورية لفظية، أو فى الفكاهة العجيبة التى يجدها فى شخصية 'منحطة'، لا تفسد بهجته وهو يصف صورة جميلة أو أسمى ألوان الحب. ففكاهات المهرج المقتسرة لا تفسد عذوبة شخصية ڤيولا، فالمنزل نفسه يتسع لمالڤوليو والكونتيسة وماريا وسير توبى وسير أندرو إجيوتشيك. ولننظر مثلاً إلى هذا الشخص الأخير الذى لا مثيل لانحطاطه فى العقل أو الخُلق، وانظر كيف يُحَوِّل السير توبى مظاهر انحطاطه إلى صور جذابة ممتعة!... إن شيكسبير يبث روح الرومانس والحماس بمقدار ما يرسم الأشخاص فى صور طبيعية وصادقة، وأما فى أسلوب الكوميديا المتصنعة فلا نجد إلا الزيف والبعد عن المصداقية.

(من طبعة سيجنت للمسرحية ص ١٣٣ - ١٣٥)

أى إن 'الغباء الفطرى' الذى يجده چونسون فى سير أندرو ويرى أنه غير جدير بالمعالجة الساخرة فى الكوميديا يراه هازلت نبتًا طبيعيًا جديرًا بتأمله والاستمتاع به، وذلك عن طريق مجاورته للمشاعر الصادقة فى قصة الحب الرومانسية، فالتجاور يؤكد التقابل ويبرز التناقض فى صورة أخاذة، وما يراه چونسون بعيدًا عن الواقع بمعنى أنه لا يقدم صورة صادقة للحياة، ينسبه هازلت إلى الشعر، أو ما يسميه الطابع الرعوى. وهذا دليل على تغير الحساسية النقدية فى مطلع القرن التاسع عشر، وهو التغير الذى أدى إلى قبول كل ما فى الطبيعة باعتباره جديرًا بالتصديق ما دام **فى الطبيعة**، ولنضرب لهذا مثلاً من شخصية مالڤوليو، وشخصية المهرج.

٥- مالڤوليو والمهرج:

سبق أن قلت فى القسم السابق من المقدمة إن مالڤوليو لم يوصف بالپيوريتانى إلا بهدف إرضاء الجمهور الذى شاهد المسرحية أول ما كتبت، ولكن هذا الجانب من

شخصيته قد دفع الكثيرين إلى إغفال ما فطن إليه المحدثون، وكان سباقًا إلى ذلك الناقد الرومانسى تشارلز لام (Charles Lamb) فى كتابه **مقالات إيليا** (وكان إيليا هو الاسم المستعار الذى يوقع به مقالاته النقدية فى مجلة **لندن مجازين** فى مطلع القرن التاسع عشر). فالنظرة الحديثة تقول إن مالفوليو ليس شخصية مضحكة بطبيعته، أى إنه ليس هُزْأةً أو مثار سخرية فى ذاته، ولكن أحلامه الخبيثة قد استغلها العابثون فجعلوه يعيش فى وهم يثير الضحك والاستهزاء، وهى أحلام ليست موهومة تمامًا بل تقوم كما يقول النص على واقع صلب، فهو حاجب لصاحبة المنزل ورئيس الخدم، ومعنى هذا أنه يشعر بالمسئولية عن كل ما يحدث فى المنزل، وتزمته الأخلاقى أو 'بيوريتانيته' ليست فى ذاتها مثيرة للسخرية أو الاستهزاء، فلقد كان من واجبه ضمان التزام جميع من فى المنزل، زوارًا ومقيمين، بالسلوك الحسن، والحفاظ على النظام والأمن فى المنزل، وفقًا لما تقوله كتب السلوك فى القرن السادس عشر، حسبما جاء فى دراسة م. سانت كلير بيرن (M. St. Clare Byrne) بعنوان "الخلفية الاجتماعية" فى كتاب بعنوان:

A Companion to Shakespeare Studies, (eds.) H. Granville- Barker and G. H. Harrison, 1946, (second ed. 1985, p. 204)

وهذا يعنى أنه يمارس حقه فى تأنيب الصاخبين المعربدين فيما يسمى 'مشهد المطبخ' (٢/٣). والواضح أيضًا أنه لا يرتاح للمهرج الذى يكسب رزقه بالتلاعب اللفظى الفكاهى هنا وهناك، فمثل هذا التهريج يفسد جو الوقار السائد، خصوصًا وأوليفيا تلبس ثوب الحداد حزنًا على وفاة أخٍ لها، وتقول الناقدة ينى جاى إن لنا أن نعتبره يمثل صورة الأب أو الأخ الذى يُتوقع منه التحكم فى سلوك أفراد الأسرة من النساء. وقد تصادف أن يصبح أقوى رجل فى منزل تديره اسميًّا امرأة شابة لا زوج لها ولا أب ولا أخ يستطيع أن ينهض بدور رب الأسرة والمتحكم فى نفقاتها (ص ١١). ويؤكد هذه النظرة ما ورد فى دراسة الأستاذة ڤاليرى تروب (Valerie Traub) بعنوان "النوع والحياة الجنسية فى شيكسبير"، المنشورة فى كتاب عنوانه:

The Cambridge Companion to Shakespeare, (eds.) Margreta de Grazia and Stanley Wells, 2001.

خصوصًا فى الصفحات ١٢٩-١٣٤ المكرسة لدراسة 'الأيديولوجية الذكورية' وتأثيرها فى النساء فى العصر الإليزابيثى، فمالفوليو، وفقًا لما تقوله هذه الباحثة، يريد السيطرة على المنزل ويرى نفسه الرئيس 'الطبيعى' للأسرة، فبهذا تقضى المعايير الاجتماعية السائدة فى ذلك الزمن. وقد يكون حلمه الدفين بالزواج من أوليفيا غير واقعى ولا يمثل إلا طموحًا غير مشروع بسبب التفاوت الطبقى، ولكنه حلم مشروع من الزاوية الإنسانية المحضة، مهما أضحكنا اشتطاطه فى الخيال وانغماسه فى هذا الوهم، وانظر إلى ما قاله تشارلز لام المشار إليه فى هذا الصدد:

ليس مالفوليو فى جوهره مثيرًا للضحك. وهو يصبح فكاهيًّا بالمصادفة. إنه بارد، مشقف، ولكنه وقور متسق مع ذاته، وحسبما يظهر لنا، متزمت أخلاقيًّا . . . ولكن أخلاقه وسلوكه لا مجال لهما فى إلليريا. فهو يعارض ألوان النزق والطيش الخاصة بالمسرحية، ويسقط فى الصراع غير المتكافئ، ومع ذلك فإن كبرياءه أو وقاره (سمه ما شئت) أصيل أو فطرى فى نفسه، بمعنى أنه غير متكلِّف أو متصنِّع. وهو غير جذاب، إن شئنا التلطف فى التعبير، لكنه ليس مهرجًا مبتذلاً أو يثير الاحتقار. ومسلكه يوحى بالرفعة التى تتجاوز موقعه الاجتماعى ولكنها لا تتجاوز ما هو جدير به. ولا نرى ما يمنع من أن يكون قد فعل ما يثبت شجاعته وشرفه وثقافته. فإن إلقاءه الخاتم على الأرض فى غير اكتراث (عندما كُلِّفَ بإعادته إلى سيزاريو) يفصح عن كرم المحتد وكرم الإحساس. واللغة التى يستخدمها فى جميع الحالات لغة سيد ولغة شخص متعلم. ويجب ألا نخلط بينه وبين شخصية القهرمان الوضيعة القديمة الشائعة فى الكوميديا منذ الأزل. فإنه رئيس منزل أميرة عظيمة، وهى منزلة بلغها لشمائل فيه لا تقتصر قطعًا على طول الخدمة. وهذه أوليفيا تقول عندما يُلْمِحُ أول من يُلْمِحُ إلى أنه أصيب بلوثة إنها لا تريد أن

يصيبه أذى ولو فقدت نصف مهرها (٣/٤/٦١) فهل يبدو من هذا أنه شخصية قصد بها أن تكون حقيرة أو لا وزن لها؟... وربما كان مالفوليو يشعر بأنه مسئول بصورة ما عن شرف الأسرة، إذ لا يبدو أن لأوليفيا إخوة أو أقارب يتولون هذه المسئولية..

ويفيض لام فى تبيان مظاهر السلوك التى تبرر وصفه السابق لمالفوليو، مثل إجاباته الرزينة وهو فى الحبس على المهرج المتنكر فى هيئة كاهن، والأمر الذى يصدره الدوق بمحاولة استعطافه ومصالحته فى النهاية، ويقول إن فابيان وماريا كانا يريان فى شخصيته ما يبرر خداعه بحب أوليفيا وإلا لكانت الخُدْعة أعظم من أن تجوز عليه أو على أى أحد. وينتهى لام فى مقاله الطويل بوصف أداء الممثل روبرت بنسلى (Robert Bensley) لهذا الدور فى أواخر القرن الثامن عشر (لأنه تقاعد عام ١٧٩٦) قائلاً:

لقد كان رائعًا من البداية ولكنه عندما بدأت مظاهر الوقار الأصيلة فى الشخصية تنهار، وبدأت سموم حب الذات تفعل فعلها، فى توهمه بحب الكونتيسة له، فلربما أحسست أنك ترى بطل لامانشا بشخصه على المسرح... لم يكن ثم مجال للضحك! أما إذا برز أى إحساس أخلاقى فى غير موضعه ففرض نفسه، فلابد أن يكون إحساسًا عميقًا بالضعف الجدير بالإشفاق والكامن فى طبيعة البشر، فهو الضعف الذى جعله عرضة لضروب ذلك 'الجنون' - ولكنك فى الحقيقة تُعجب بذلك 'الجنون' أثناء حلوله ولا تشفق عليه - بل وتحس بأن ساعة تعيشها فى ذلك الخطأ أكبر قيمة من عمر كامل وعيناك مفتوحتان... وأعترف أننى لم أشاهد يومًا تلك الكارثة التى أصابت تلك الشخصية، أثناء تقديم بنسلى لها، دون الإحساس بلذعة مأسوية.

ولقد اخترت فى هذا القسم أن أجمع بين مالفوليو والمهرج (فسته) لأنهما يؤكدان ما طرحته فى القسم السابق من تقابل وتضاد، فالمهرج، حسبما يصفه هارلى جرانفيل - باركر فى مقدمته لطبعة التمثيل من المسرحية عام ١٩١٢

William Shakespeare, *Twelfth Night. An Acting Edition. With a Producer's Preface by Harley Granville - Barker*, London, 1912

رجل طاعن فى السن، فشل فى حياته ولم يحاول إخفاء ذلك، ولكنه يستعين بلماحيته وقدرته على التلاعب بالألفاظ على كسب الرزق، ويضيف ذلك المخرج أننا نرى كثيرًا من أمثال هؤلاء الذين يترددون على الأسر لإضحاكها دون أن يرتدوا لباس المهرج المتعدد الألوان! ونحن نعرف من نص المسرحية مدى ما يتمتع به المهرج من حرية فى الحركة، فهو يعيش حقا على الحافة متنقلاً ما بين منزل الدوق أورسينو ومنزل الكونتيسة أوليفيا، ويقيم كما يقول بعض الشراح فى مكان ما بالبلدة، ويطوف بأكثر من مكان (حتى بالحانات كما يقول مالفوليو) وهو لا يخفى 'تشرده' قائلاً: ''التهريج يدور حول الأرض يا سيدى مثل الشمس، فهو يسطع فى كل مكان!'' (٣/١/ ٤٠) وهو يتهم مالفوليو بالجنون (مع الآخرين) وعندما يقول له مالفوليو إن قواه العقلية ''فى سلامة قواك العقلية أيها المهرج'' يقول له المهرج إنه إذن مجنون حقا! (٤/٢/ ٩٠ - ٩٣).

والمشهد الذى يجمع بينهما على المسرح، مشهد 'الغرفة المظلمة' (٤/٢) من أقسى المشاهد التى تؤكد التقابل بين قسوة المهرج وضعف الحبيس مالفوليو، والمعروف كما يقول مايكل بريستول فى كتابه عن الكرنفال والمسرح:

Michael Bristol, *Carnival and Theater: Plebeian Culture, and the Structure of Authority in Renaissance England*, 1985.

أن المهرجين فى الكوميديا الشيكسبيرية شخصيات تعيش على الحافة - فهم جوالون، ومراقبون، ومعلقون على الأحداث، ويتمتعون بالقدرة على التشكيك فى عالم الرومانس والأسطورة بل والسخرية من هذا العالم. ويضيف بريستول قائلاً إن المهرج ''يعبر الحدود ما بين العالم الذى تمثله المسرحية وبين الزمن الحاضر والمكان الذى تعرض فيه المسرحية، فهو يشترك مع الجمهور فى هذا الزمن وهذا المكان. . . وهكذا فإنه يقوم بالإضافة إلى دوره فى القصة بدور الجوقة التى تقف خارج مجرى أحداثها'' (ص ١٤٠ - ١٤٢).

وإذن فإن هذا المشهد يمثل المقابلة بين 'المتشرد' الذى قد لا ينتمى إلى الحبكة انتماءً حقيقيًّا بل يطل عليها من الخارج، وبين الضحية الذى وقع فى براثن العابثين الصاخبين المعربدين، بحيث يتولد التوتر ما بين الضحك على محنة مالفوليو والإشفاق عليه، وما بين قسوة المهرج والضحك على فكاهاته التى لم تعد تضحك أحدًا، كما يقول جرانفيل باركر (الذى يؤكد أنه لابد من حذف الفكاهات اللفظية عند الأداء المسرحى، "وحذفها هى فقط دون غيرها" لانتفاء تأثيرها الفكاهى حتى فى مطلع القرن العشرين). فالمهرج يتنكر فى دور كاهن، مثلما تنكرت ڤيولا فى دور سيزاريو، ثم يعود إلى صوته الحقيقى، وإن كان ذلك أيضًا، كما نعرف، دورًا يلعبه لكسب رزقه، فهو يتظاهر بالبله وحسب، ويلعب دورًا لا ينتهى بنهاية المسرحية، ثم يختتمها بالأغنية التى ذاعت شهرتها حتى اليوم، ولا تمثل فى الحقيقة إلا تعليقًا ساخرًا على الأحداث.

وربما استطعنا أن نجد فى هذا التقابل عنصر تشابه آخر لو أنعمنا النظر فى الموقع الذى يشغله مالفوليو والمهرج فى المسرحية: إن كلاهما من غير المنتمين إلى عالم الرومانس، إذ لا مكان فيه لمهرج أو پيوريتانى، وما يقولانه فى المشهد المذكور لا علاقة له بالحدث الرئيسى إلا من قبيل التعليق الساخر على عبثية الحدث نفسه! وانظر إلى مشهد آخر يدور بين المهرج وبين ڤيولا (المتنكرة فى ثوب سيزاريو) ويقع فى بداية ٣/١، أى فى منتصف المسرحية تمامًا ويستغرق ستين سطرًا من النثر، تجد تشابهًا غير متوقع بين موقف المهرج وموقف ڤيولا المتنكرة. فالمشهد لا يضيف شيئًا إلى الحبكة، أى إلى الأحداث، ولكنه مهم لأنه يتناول قضية التهريج والمهرجين والتلاعب بالألفاظ وأخيرًا هوية ڤيولا نفسها. والقضية التى يتناولانها، أى قضية غموض الألفاظ أو فسادها، تصب فى قضية الظاهر والباطن، وكيفية التعامل مع الناس، بحيث توحى لنا بأن ڤيولا تؤمن بما يفعله المهرج، وأنها تتحايل هى الأخرى فى عالم الواقع المادى الذى يقوم على المداهنة والنفاق حتى تفوز بما تريد، إذ ما إن ينصرف المهرج حتى تقول:

هذا لديه منْ سدادِ العَقْلِ ما يَكْفِى التَّظَاهُرَ بالبَلَهْ

وحِذْق ذلك الدَّوْرِ العسيرِ يَقْتَضِي اللَّمَاحِيَةْ
فإنه لابد أن يُراعِى حالةَ الذى يَهْجُوهُ أو مزَاجَهُ
وطَبْعَهُ الشَّخْصِىَّ بل واللَّحْظَةَ المُنَاسِبَةْ
كالصَّقْرِ لا يَنْقَضُّ إلا عندَ رُؤْيَةِ الفريسةِ المَطْلُوبةْ
وذاكَ جُهْدٌ مُرْهِقٌ كجُهْدِ كُلِّ جادٍّ عاقِلْ!
تَصَنُّعُ البلاهةِ الذى يَمْتَازُ بالإحْكَامِ يَقْتَضِى الذَّكَاءْ
أمّا سُقُوطُ عاقلٍ فى هُوَّةِ السَّفَهْ . . فَذَا بِعَيْنِه الغَبَاءْ

(٣/١/٦١/٦٨)

أفلا نشعر بأن ڤيولا تتحدث عمـا تفعل هى الأخرى؟ ولنا فى ضوء هذا 'التمثيل' المحكم الذى تقوم به حـتى آخر المسـرحية أن نقـول إن البيت الأخيـر من هذه الأبيات ينطبق على مالڤوليو، فهو حقا عاقل سقط فى هوة السـفه، فاستحق أن يوصف بالغباء! (وڤيولا تشـيـر إليه قـائلة إنه عـاقل رزين ٣/ ٤/ ٥-٦) ودوره إذن يتـضـاد إن لم يكن يتناقض مع دور المهرج، وأما الفرق بينهما من ناحية، وبين ڤيولا من ناحية أخرى، فهو أنهمـا لا يتغيران ولا يتـبدلان، فالفاشل فـسته يواصل حيـاته مهرجًا حـتى بعد لحظة تكشف الحقيقة (anagnorisis) ومالڤيولو المتغطرس يخرج من المسـرح وهو يرعد مهددًا بالانتقام ممن دبروا المكيدة، ولكن ڤيولا تنجح فى تحقيق مرادها والزواج ممن تحبه، أى إن خداعها ينجح فيربط بين عالم الرومانس وعالم الواقع!

٦- الأساطير ومسخ الكائنات:

أثبت البـاحث چوناثان بيت فى الفصل الأول من كـتابه عن شـيكسبـير وأوڤيد، (Jonathan Bate, *Shakespeare and Ovid*, 1993) مدى شيوع أعمال ذلك الشاعر

الرومانى فى ثقافة العصر الإليزابيثى، وخصوصًا كتابه **مسخ الكائنات** Metamorphoses الذى يتضمن حكايات مسخ الأرباب الوثنية اليونانية وأبناء البشر أى تحولهم من صورهم إلى صور الحيوان أو الجماد أو النبات أو الأجرام السماوية. وكانت الترجمة التى أصدرها آرثر جولدنج (Golding) لكتاب أوڤيد المذكور عام ١٥٦٥ تحظى بشعبية هائلة، ولا شك أن شيكسبير كان يعرف ذلك الشاعر سواء كان قد قرأ ذلك الكتاب باللغة اللاتينية الأصلية أم مترجمًا. ففى **حلم ليلة صيف** نرى بوتوم ممسوخًا فى صورة حمار من خلال جهود العفريت بَكْ (Puck) (أو روبين جود فيلو) ، والقصيدة القصصية **ڤينوس وأدونيس** تثبت مدى إدراك شيكسبير للإمكانات الفكاهية الكامنة فى فكرة المسخ حتى فى مطلع حياته العملية. ولكن شيكسبير هنا يستخدم الثيمات الأوڤيدية بحذق أكبر وصور غير مباشرة فى حالات كثيرة. إذ إن ڤيولا تذكرنا بتلك الفكرة عندما تشير إلى نفسها فى الفصل الثانى قائلة "وأنا المسخ المسكينة.. أعشقه كل العشق" (٢/٢/٣٣) ما دامت قد تنكرت فتحولت من جنس إلى جنس، ومالڤوليو 'يمسخ' نفسه حين يتحول من وقار القهرمان (مدبر المنزل) إلى عاشق من طبقة الأسياد، فيبدو مسخًا شائهًا فى جوربه الأصفر ورباط ساقه الصليبى وبسماته الدائمة، فيبدو مجنونًا أى 'يركبه' جنى أو يسكنه عفريت، وهو ما يحدث لشخصيات كثيرة فى أوڤيد، حسبما يقول الباحث المذكور، عندما لا يحالفهم التوفيق فى اختيار الحبيب المناسب.

ومنذ المشهد الأول للمسرحية نلمح ما يدل على هذا الولع بفكرة المسخ أو التحول عندما يقول أورسينو:

وعِنْدَهَا استَحَلْتُ ظَبْيًا واستَحَالَت الأَشْوَاقُ سِربًا
من كِلابِ الصَّيْدِ ذات رَهْبَةٍ وقَسْوَةْ
ولَمْ يَزَلْ طِرَادُها لِلآنِ لِى!

(١/١/٢١-٢٣)

فالواقع أن أورسينو يستقى الصورة من أسطورة أكتيون (Actaeon) الصياد العظيم الذى تصادف أن رأى الربة أرتميس (Artemis) وهى تستحم فمسخته ظبيًا (stag) وطاردته كلابه حتى مزقته إربًا (أوفيد - **مسخ الكائنات**، ٣/ ١٣٨ وما بعده).

وفى داخل هذه الصورة نفسها يشير شيكسبير بطريق غير مباشر إلى أن أوليفيا هى ديانا، إذ إن القدماء كانوا يوازون بين هذه الربة 'الإيطالية' والربة أرتميس اليونانية، ودلالات ديانا (ربة القمر) معروفة بالعفة، فالصورة مركبة، وتستثمر فى التركيب شعر أوفيد. ومع ذلك فالنقاد يجمعون على أن المثال الأوفيدى الذى اختاره لأورسينو هو نرجس، (Narcissus) ولو أن باحثًا آخر يزعم أن أوليفيا أيضًا شخصية نرجسية، وهو:

A. B. Taylor, Shakespeare re-writing Ovid. Olivia's interview with Viola and The Narcissus myth's *Shakespeare Survey 50* (1970) pp.18-9.

ففى الفصل الثالث من **مسخ الكائنات** نجد ما لابد أن شيكسبير قد قرأه عن الفتى نرجس:

. . . أَثْنَاءَ شُرْبِه رأىَ جـمَالَ وَجْهِه فـى صَفْحَةِ الماءِ الصَّقِيلْ
وإذْ بِهِ فى غَمْرَةِ الوَجْدِ الشَّدِيدِ هَائمًا يُعَانِقُ الوَجْهَ الجَمِيلْ
ودُونَ أَسْبَابٍ غَدَا فى نفسه الأَمَلْ! إذْ إنَّهُ بمُطْلَقِ الغَبَاءْ
ظَنَّ انْعِكَاسَ ظِلِّه كيانَ شَخْصٍ آخَرٍ يَحْيَا بذَاكَ المَاءْ
فَظَلَّ راقِدًا كـأَنَّه بذِهْنِه الشَّرُودِ تمثالٌ مِنَ الرُّخَامْ
مُحَمْلِقًا فى صُورَتِهْ . . بعَيْنِه التى تَسَمَّرَتْ على الدَّوَامْ
. . . كانَ الحبيبَ نَفْسَهُ الذى يُحِبُّهُ والخَاطِبَ الذى يَبُثُّه الغَرَامْ
كان اللهيبَ نَفْسَهُ الذى يُؤَجِّجُهْ . . . وقَلْبَ مَنْ أَحْرَقَهُ الهُيَامْ

(٣/ ٥١٩-٥٢٥، ٥٣٦-٥٣٧ عن ترجمة آرثر جولدنج ١٥٦٥
طبعة ٢٠٠٢ تحرير مادلين فورى Madeleine Forey)

وعجز نرجس عن الإقلاع عن حب نفسه يؤدى إلى هلاكه، فالانغماس فى الذات مهلك، أو على الأقل دليل على علة مهلكة، وهكذا نرى أن أورسينو (مثل مالفوليو 'العاشق' الآخر لأوليفيا) 'مريض بحب الذات' (١/٥/٨٩) ويتضح لنا ذلك فى حديثه الافتتاحى الذى يفصح عن الاستغراق الكامل فى ذاته، وعندما يقول ڤالنتاين إنها اعتزلت الناس وعافت صحبة الرجال بسبب وفاة أخ لها، يرى أورسينو أنها إذا بادلته الحب فسوف يتربع هو وحده مليكًا على عروش ملكها الثلاثة، وسوف يصير وحده مالكًا لكل أوجه الكمال عندها، فكأنما كان وحده **أولاً وأخيرًا** فى بؤرة الصورة لا يشاركه أحد (١/١/٣٧-٣٩). وأورسينو يعتز بقدرته على الحب ويلتذ بما يجده فى نفسه من مشاعر:

مِنَ المُحَالِ أنْ تكونَ لامْرَأَةْ
جَوَانِحٌ قَادِرَةٌ على تَحَمُّلِ الذى يَدِفُّ فى قَلْبى
من الخَفْقِ الشَّديدِ لِلْمَشَاعِرِ المَشْبُوبَةْ!

(٢/٤/٩٤-٩٦)

أى إنه يجد فى صورة الحبيبة البعيدة المنال وسيلة لتأكيد حساسيته الشديدة، بمعنى أنها وسيلة لا غاية، وهذه من السمات المألوفة فى الرومانسات. ولكننا هنا نجد صورة مباشرة لها عند مالڤوليو الذى 'قضى نصف الساعة الماضية فى التدريب على أساليب السلوك مع ظله فى الشمس' (٢/٥/١٦) ويقول بعض المخرجين إن مالڤوليو هنا يخرج من جيبه مرآة صغيرة يتطلع فيها إلى وجهه وهو يقول ''قالت إنها لو أحبت أحدًا فسوف يكون مثلى فى الصورة'' (٢/٥/٢٥) وعلى عكس هذا تقدم ڤيولا صورة الحبيب قبل صورتها، أى تقول إنها سوف تشغل المكانة الثانية ''وراء من أحبه حبا يفوق هذه العيون والحياة كلها'' (٥/١/١٣٣) وتؤكد غيرية الحبيب وحقيقته المستقلة عنها، فإن حبيبها 'الخيالى' ''من طبعك.. مولاى إنها فى نحو سنك'' (٢/٤/٢٧ - ٢٩).

وعندما تحين لحظة المواجهة بين التوأمين، نجد أن الذى يقر بالتشابه المذهل هو أورسينو نفسه:

الوَجْهُ واحدٌ والصَّوْتُ واحدٌ بل الرِّدَاءُ واحدٌ. . لكنَّه شَخْصَانْ!
كَأَنَّنى أمامَ مِرْآةٍ مُزَاوِجَةْ. . لكنَّها مِنَ الطَّبيعةْ. .
تَضُمُّ صِدْقًا وخِدَاعًا!

(٥/١/٢١٣ - ٢١٥)

أى إن أورسينو هنا (الحاكم وأكثر الأشخاص ثقافة) قد غدا يواجه أسطورة مجسدة تعتبر صورة لنرجسيته الخاصة. وكلامه من هذه اللحظة وحتى نهاية المسرحية يدل على نضج مفاجئ، وإن كان ذلك مثار خلاف فى النقد النسائى إذ تنكره وتستنكره لندا بامبر (Linda Bamber) فى كتاب لها بعنوان **شخصيات النساء الكوميدية وشخصيات الرجال التراجيدية** (١٩٨٢) قائلة إنّ تَحَوُّلَ أورسينو من حب أوليفيا إلى حب ڤيولا تَحَوُّلٌ تقليدى تعسفى لا دوافع له (ص ١٣٣) متجاهلة أن أورسينو قد عرف ڤيولا خير المعرفة بعد أن صاحبها ذهنًا وقلبًا (حتى وهى متنكرة) ثلاثة أشهر، فى حين أنه لم يعرف ولا يعرف شيئًا عن أوليفيا التى لم تكن سوى الزاد الذى ظل يغذو نرجسيته فترة من الوقت فى عالم الرومانس الذى يصوره شيكسبير، وشيكسبير هنا يؤكد الصورة الحديثة للحب القائم على المعرفة وتقارب المشارب لا القائم على فتنة الطلعة أو جمال المحيا! فذلك يُنزله شيكسبير من عالم الرومانس إلى عالم الواقع، وما أسميته النضج المفاجئ ليس مجرد 'تحول' كما تقول بامبر بل هو اكتشاف، بمعنى أن حقيقة مشاعر أورسينو نحو ڤيولا (تلك المشاعر التى لم يكن يجرؤ أن يفصح عنها ما دامت ڤيولا متنكرة فى زى غلام) قد ظهرت له وفتحت عينيه بعنف! وتؤيد ما أقول به هنا الباحثة المرموقة آن بارتون (Anne Barton) فى دراسة لها بعنوان "معنى الختام فى شيكسبير: **كما تحب والليلة الثانية عشرة**" وهى منشورة فى كتاب من تحرير مالكوم برادبرى ودافيد بامر فى سلسلة **دراسات ستراتفورد أپون آيڤون ١٤: الكوميديا الشيكسبيرية** (١٩٧٢) إذ

تقـول فى صفـحة ١٦٩ إن النهـاية فى كل من المسرحـيتين تتـضمن عنـاصر "اكتشاف للذات، وتعميق وتنمية للشخصية" ، كما نجد دراسات أخـرى تبحث فى معنى التحول فى الختام ودلالاته للفرد والمجتمـع مثل دراسة شيرمان هوكنز (Sherman Hawkins) بعنوان "عالما الكوميديا الشيكسبيرية" المنشورة فى *Shakespeare Studies 3* (1967) ومثل المخرج هارلى جرانفيل - باركر الذى يعترض على المشهد الأخـير اعتراضًا شديدًا من ناحية البناء قائلاً إنه "سَيِّءُ التركيب وسَيِّءُ الكتابة إلى أقصى حد بحيث يُرْبِكُ أى مدير لخشبـة المسرح إلى حد اليأس" (من مقـدمة الطبعـة المشار إليهـا آنفا ص ٣) على عكس ينـى جـاى التى تـقـول إن "الدهشـة هى الـلحن الأسـاسى للحظة الـتنوير فى المسرحيـة، وهى التى تأتى فى الفصل الأخيـر الذى يدل على براعة فائقة فى الـتركيب الدرامى". (ص ١٩).

وسر هذا التضارب فى الآراء هو أن من يعالج المسرحيـة فى ضوء التقاليد المسرحية الواقعية ربما يصطدم بالتـحول، ما دام قد صَدَّقَ كلام أورسينو فـآمن بعمق حبه لڤيولا، وأما من يعالجها فى ضوء تقاليد الرومانس ودنيا الخـيال التى يبنيها الشعر ويرتكن فيها إلى التراث فلن يخـدعه شعـر أورسينو، وذاك مـوقف المخرجين المحدثين بلا اسـتثناء، فالواقع هو أن شيـكسبير لم يأخذ من قـصة بارنابى ريتش **أبولونيوس وسيلا** إلا فكرة الحبكة، ولكنه اختلف عنه فى المعالجة الدرامية اختـلافًا شاسعًا إذ جعل يبنى صورة تعيد النظر فى ذلك التراث أو تشجعنا على إعادة النظر فيه بحيث نقبل تحول أورسينو باعتباره نضجًا دراميًّا ونفسيًّا أيضًا. والصورة المسرحية القاهرة التى يواجهنا بها هى صورة التوأم التى تكاد تعلن فى ذاتها تحرره من أسر النرجسية.

وليست صورة نرجس هى الصورة الوحيدة التى استقاها شيكسبير من أوڤيد، فذلك الشاعر الرومانى يصور فى **مسخ الكائنات** حب ربة الصدى (Echo) لذلك الفتى الذى عشق نفسه، وكيف أصر على صدها فـعوقب بحب ذاته، وذوت هى عشقًا ووجدًا حتى تلاشت ولم يبق منها سـوى صوتها! ونلمح أول إشارة إلى ربة الصـدى (الحورية التى عشقت نرجس عـشقًا يلقى الصد) فى أول صورة ترسـمها ڤيولا لما يستطيع العاشق أن

يفعله ليستميل قلب حبيبته، قائلة لأوليفيا إنها لو كانت فى موقف أورسينو لفرضت حبها بالإلحاح على أذن أوليفيا مستعينة بربة أصداء الجو!

أَبْنِى كُوخًا مِنْ أَغْصَانِ الصَّفْصَافِ على بَابِكَ
وأُنَادِى رُوحِى فى المَنْزِلْ!
أَكْتُبُ بعضَ أغانِى الإخْلاصِ فَأَبْكِى الحُبَّ المَحْرُومَ وأُنْشِدُهَا
وبِأَعْلَى صَوْتٍ حتى فى هَدْأَةِ ساعَاتِ اللَّيْل
وأُرَدِّدُ تَسْبِيحِىَ باسْمِكِ حتى تُرْجِعَهُ كُلُّ تِلالِ الأرْضْ
وتُشَارِكُ رَبَّةُ أَصْدَاءِ الأَجْوَاءْ
تَرْدِيدَ نِدَائِى "أُولِيْڤيا"! ما كُنْتُ أُتِيحُ لَكِ الرَّاحَةَ
ما بَيْنَ هَوَاءٍ وتُرَابٍ حتى تُبْدِى الإشْفَاقَ عَلَىَّ!

(١/٥/٢٧١-٢٧٩)

وڤيولا تستخدم الكناية فى الإشارة إلى ربة الصدى فتسميها "حاكية الصوت الثرثارة فى الجو" (the babbling gossip of air) ومن الطريف أن ڤيولا تقلب الصورة الشعرية فى الأسطورة فتجعل المحب (أورسينو هنا) لا يستسلم لليأس كما فعلت ربة الصدى بل يستعين بها فى محاولة إثارة عطف المحبوبة ومبادلته حبه! وسرعان ما تفصح ڤيولا عن إدراكها لموقفها الذى يشبه ربة الصدى حين يطلب منها أورسينو إبداء رأيها فى اللحن الشجىِّ الذى يعزف فى المشهد الرابع من الفصل الثانى فتقول:

كَأَنَّهُ الصَّدَى الصَّدُوقُ لِلْمَشَاعِرِ التى تَدِفُّ فى عَرْشِ الهَوَى!

(٢/٤/٢١)

وعرش الهوى هو القلب، والجالس على هذا العرش من وجهة نظر ڤيولا هو

أورسينو، أو نرجس، فهى هنا ربة الصدى التى تحبه حبا لا أمل له! وتواصل تقديم هذه الصورة المستقاة من ربة الصدى:

لا يَدْرِى أَحَدٌ إذْ أَخْفَتْ عَاطِفَةَ الحُبِّ تَمَامًا

حَتّى أَخَذَ الكِتْمَانُ كَمِثْلِ الدُّودَةِ يَلْتَهِمُ الخَدَّ النَّاعِمْ

وازدادَ الهَمُّ لديها فَذَوَتْ! وعَرَاهَا الحُزْنُ بِلَوْنٍ أَخْضَرَ أو أَصْفَرْ

وغَدَتْ تجلسُ ذَاهِلَةَ العَيْنِ كتمثالِ الصَّبْرِ المَشْهورِ

البَاسِمِ للأَحْزَانْ. أَفَمَا كانتْ تلكَ العَاطِفَةُ غَرَامًا حَقًّا؟

(٢/٤/١١٠ - ١١٦)

ولكن ڤيولا توحى بجانب آخر من أسطورة نرجس، وهو الذى يرتبط بقضية الهوية، وهى قضية أوسع انتشارًا من حب الذات. ووجود التوأمين من الأساليب المستخدمة فى التراث الإنسانى لإثارة هذه القضية، ونحن نعى وجودها عندما تقول ڤيولا

نادانى باسْمِ أخِى وأَخِى يَحْيَا فى ذَاتِى

كالصُّورَةِ تَحْيَا صَادِقَةً فى مِرْآتِى

(٣/٤/٣٨٩ - ٣٩٠)

وفكرة التوأمة قديمة فى الآداب الكلاسيكية، وفيما يبنيه علم التنجيم أو علم الفلك القديم من 'أنساق' خاصة بالكون، مثل نجمى الجوزاء، وفيما يزخر به التراث من قصص ومسرحيات رومانسية. ونحن ندرك دلالة التوائم عندما يشتركون فى الجنس، فى الحياة وفى الأدب جميعًا، وقد سبق لشيكسبير استخدام هذه الفكرة فى مسرحيته **كوميديا الأخطاء** إذ زاد من تعقيد مشكلة الهوية (التى استقاها من مسرحية پلاوتوس بعنوان **الأخوان منايخموس** (*Menaechmi*) بأن أتى بتوأمين يواجهان توأمين آخرين. وأما وجود توأمين من جنسين مختلفين فهو موضوع ناقشته الباحثة كارولين هايلبرن فى كتاب

مستقل، وتقدم فيه تحليلاً شاملاً لتواتر هذه الظاهرة فى الأساطير والأدب، بادئة بتذكيرنا أن شيكسبير نفسه رزق بتوأم هما هامنيت وجوديث، وتقول إن وفاة هامنيت فى عام ١٥٩٦ قد يفسر الإحساس العميق بالفقدان الذى تعبر عنه ڤيولا فى المشهد الثانى من الفصل الأول:

Carolyn Heilbrun, *Towards a Recognition of Androgyny*, 1973, pp. 34 - 41.

والتماثل الكامل بين توأمين من جنسين مختلفين محال، بطبيعة الحال، من الزاوية البيولوجية، ولكن افتراض عالم الرومانس فى هذه المسرحية يقتضى افتراض التماثل الكامل، لما تتيحه الفكرة من إمكانات مثيرة. ونحن نعرف أن بارنابى ريتش يؤكد هذا التطابق قائلاً إن الناس لم تكن تستطيع التفريق بينهما إلا استناداً إلى ملابسهما وسلوكهما، وهو ما يدفعنا إلى مشاركة النقد النسوى فى التساؤل عن حقيقة التمييز بين الجنسين استناداً إلى الدور الاجتماعى لكل منهما. وهذه قضية طريفة فى ذاتها، وتستغلها المسرحية فى تأكيد دلالة اختلاط الهوية استناداً إلى 'الدور الاجتماعى' فقط، ولهذا تقول ڤيولا:

وَجْهُ أخِى يُشْبِهُ وَجْهِى وأنَا ألْبَسُ أرْدِيَةَ أخِى
وأُحَاكِى زَرْكَشَةَ الزِّىِّ وألْوَانَ أخِى!

(٣/٤/٣٩١ - ٣٩٢)

بعد أن قالت:

يا ليتَ خيَالِى يَصْدُقُ فيكونُ الحَقَّ المرغوبْ
وبأنَّ الرَّجُلَ يَظُنُّ بأنِّى بالفعلِ أخى المحبوبْ!

(٣/٤/ ٣٨٤ - ٣٨٥)

وتورد الناقدة پنى جاى إشارة إلى أحد المصادر المحتملة لم يوردها بولو Bullough فى كتابه المعروف عن مصادر شيكسبير، ألا وهو كتاب كتبه رحالة عاش فى القرن الثانى للميلاد ويدعى پاوسانياس (Pausanias) بعنوان **وصف اليونان**، وكان الكتاب متاحًا فى القرن السادس عشر باللغة اليونانية الأصلية وكذلك بترجمتين الأولى إلى اللاتينية والثانية إلى الإيطالية، ويقدم فيه المؤلف رواية مختلفة لأسطورة نرجس، أى صورة تختلف عما رواه أوڤيد، إذ تستند إلى مصادر أدبية أخرى، تتناول الحب بين المحارم، وهى ما تقول الباحثة المذكورة إنه يفسر (أو يتطابق) مع عمق المشاعر المتبادلة بين ڤيولا وسباستيان، مقتطفة الفقرة التالية من ذلك الكتاب:

> كان لنرجس (Narkissos) أخت توأم. وكانا يتماثلان تمامًا فى المظهر، فيصففان الشعر بنفس الأسلوب ويرتديان نفس الطراز من الملابس، بل كانا يذهبان للصيد معًا. وكان نرجس يحب أخته حبًّا جمًّا، وعندما توفيت كان يزور الغدير ويتطلع إلى صورته فى الماء، وكان يعرف أن ما يراه هو انعكاس صورته، ولكنه كان يجد الراحة فى توهم أنها صورة أخته (ص ٢٤).

وتعلق جاى على ذلك قائلة إن حب الآخر المطابق (أو المماثل تمامًا) تؤدى إلى الهلاك، على نحو ما نرى فى رواية أوڤيد، 'فالنسق السلوكى الصِّحى' هو إقامة علاقة مع الآخر المختلف، الذى يحقق للفرد الاكتمال (wholeness) بمفهوم أفلاطون الذى يفسر ما يجده المحب فى المحبوب من 'بهجة' بأنه بشير تحقيق الاكتمال، و'هذه الحكمة السيكولوچية' هى التى تحققها الزيجات فى آخر المسرحية حيث ينشد كل من ڤيولا وسباستيان علاقات أنضج مع 'الآخر' المختلف.

ولكننا نجد عند أوڤيد أسطورة أخرى، سابقة لأسطورة ربة الصدى، تصور تعقيد أمثال هذه العلاقات بين النظراء والمختلفين، بحيث يمكن تحقيق 'الاكتمال' بين الجنسين إذا ذابا فى بعضهما البعض، لا روحيا كما يقول أفلاطون فقط، بل ماديا أيضًا، وهو التعقيد الذى يولد عدة قضايا ويتعلق بقيام الصبى على المسرح بدور فتاة (تقوم بدور صبى!) أو بفتاة فى عصرنا الحالى تلعب دور فتى (قد يلعب دور فتاة!) على نحو ما

تناقشه الباحثـة بربارا هودجسون فى ص ١٧٩-١٨١ وفى ص ١٨٦-١٩٠ من كتاب من تحرير ألكسندر ليجات Legatt عنوانه (-*Cambridge Companion to Shakespeare* *an Comedy*) الصـادر عام ٢٠٠٢. أمـا الأسطورة الأوڤيدية فتقـول إن هرمافروديت (Hermaphroditus) كان غلامًـا فى الخامسة عـشرة أنجبه مـيركورى (Mercury) من ڤينوس (Venus)، (يقابلان باليونانية هرميس Hermes وأفروديت Aphrodite) وإن فتاة تدعى سلماكيس (Salmacis) تراه فى بعض رحلاته فتـقع فى غرامه. والواضح من اسم هذا الفتى أنه يتكون من اسمى الأب والأم باليونانية، وكان يجمع بين صفات الذكر والأنثى، وله أتباع جعلوه ربًّا معبودًا فى القـرن الرابع قبل الميلاد فى أثينا، وأما أوڤيد فيورد فى **مسخ الكائنات** (٤/ ٢٨٥ وما بعده) كيف استـجابت الأرباب لدعاء سلماكيس بألا يفصل بين حـبيـبها وبينهـا فاندمجـا معًا إلى الأبد. وأمـا فى المعالجـة القصصـية الإنجليزية التى نشرت عام ١٦٠٢ (العام الذى شاهد فيه المحامى الشاب مانتجهام مسرحية **الليلة الثانيـة عشرة**) وكتـبها الكاتب المسـرحى فرانسـيس بومونت (Beaumont) فإن المؤلف يربط بين هذه الأسطورة الأوڤيدية وبين أسطورة نرجـس، ربطًا لا يورده أوڤيد. والغدير الذى تتطـلع فيه سلمـاكيس هو غدير نرجس نفـسه، ولكن هرمـافروديت يرى صورته أولاً منعكسة فى عيون سلماكيس ويقول لها:

وكيفَ لِى ذاكَ الهَوَى؟ ما دُمْتُ ها هُنَا أرَى
حُـــورِيَّةً خَبِيئَـــةً فـــى العَيْـــنِ أَبْهَـــى؟

ويقول بومـونت إنها اضطرت إلى إغلاق عـينيها حـتى لا يرى فيهـا صورة ذاته، واستمرت تحاول أن تخطب وده، وبعد ذلك، كما تقول الباحثة المذكورة، تقترب اللحظة الكوميدية كل الاقتراب مما تفعله أوليڤيا فى الفصل الثالث (المشهد الأول) مع ڤيولا:

وعندما عَلَـتْ شَمْسُ الصَّبَاحِ الرَّائِعَةْ
فَأَدْفَأَتْ حُـورِيَّةَ المِيَاهِ وهـــى رَاقِـــدَةْ
إذَا بهــا تَهُـــبُّ فـوقَ الشَّـطِّ واقِفَـةْ

وإذْ بهـا تجـرَّدَتْ مـن كُـلِّ ما تَرْتَدى
صاحت مَلَكْتُهُ بل صَارَ حَقًّا فى يَدى
وإذ بهـا فـى خِفَّةِ الأَرْوَاحِ قـد وَثَبَـتْ
فى لُجَّةِ الأَمْوَاجِ سابِحَةً كما انْطَلَقَتْ

. . . . . .

وقَيَّدتْهُ فـى ذِرَاعَيْها اللَّتَينِ تَلْتَفَّانِ كالإِسَارِ العَاجِـى
وإنْ تَمَلَّصَ الفتى يُحَاولُ الخَلاَصَ مِنْ هذا الرِّتَاجِ
لكنها غَدَتْ تُدَاعِبُهْ
وبالهَـوَى تُلاَعِبُـهْ
كانت تقولُ: هَلْ تُرِيدُ أنْ تَفِرَّ من يَدِى؟
وأن تعيـشَ بائسًا حَيَـاةَ فَـرْدٍ مُفْـرَدِ؟

فرانسيس بومونت: **سلماكيس وهرمافروديتوس** (السطور ٨٦٥ - ٨٦٩، ٨٧٣ - ٨٧٧، **من قاعدة بيانات النصوص الكاملة للشعر الإنجليزى**، تحرير تشادويك هيلى Chadwyck - Healey)

ولكنه إذا كانت سلماكيس تدعو الأرباب بعد ذلك قائلة ''أدعو ربى ألا يأتى يوم يشهد ما/ يفصلنى عن ذاك الشاب إلى الأبد'' ، وهو ما استجابت الأرباب له فجعلوهما شـخـصًـا واحـدًا يجـمع بين الذكـر والأنثى، وهو المعنى الحـديـث لكلمـة الخنثى أو هرمافروديت (hermaphrodite) باللغات الأوروبية الحـديثة، فإن أوليڤيا ترغم نفسها على الالتزام بمنزلتها الاجتـماعية فتقول إنها لن تتزوج ذلك الخـادم الصغير. ولكنها لا تلبث فى المشهـد نفسه ولما تمض لحظات على ذلك أن تقـول إن حبها المشبـوب لا يقدر على إخفائه 'عقل أو أى ذكـاء وقاد' (٣/١/١٥٤). وفى هـذه اللحظـة التى تقـع فى

منتصف المسرحية، لابد لهذه العاطفة المشبوبة أن تجد الرجل المناسب لها، وهكذا، فبعد مشهد واحد يدخل سباستيان إلى خشبة المسرح، كيما يذكر الجمهور - وفقًا لتقاليد الكوميديا - بإمكان حلوله محل أخته فى قلب أوليڤيا.

ولكن جانبًا من سحر ڤيولا يكمن فى جمعها بين حقيقة الأنثى ومظهر الذكر، وهو ما يوحى بما كانت تعتزمه ثم عدلت عنه من ادعاء أنها خصىٌّ والقيام بالغناء فى قصر الدوق، وجمعها بين الذكر ظاهرًا والأنثى باطنًا (حتى ولو كان الذى يقوم بالدور فى أيام شيكسبير غلامًا) يجعلها لغزًا شبيهًا بالهرمافروديت المذكور. وتذكرنا الناقدة كاثرين بلسى (Belsey) فى دراسة لها بعنوان "**الليلة الثانية عشرة**: منظور حديث" (٢٠٠٤) بمدى اهتمام شيكسبير بمسرحية الخصىّ للكاتب الرومانى تيرنس (Terence) مقتبسة ما قاله ت. و. بولدوين (Baldwin) فى كتاب أصدره عام ١٩٤٧ عن تفضيل شيكسبير لها على كل ما عداها، وتطبق ما تتحلى به الطبيعة المزدوجة للخصى على ڤيولا قائلة:

> لا يعود شيكسبير إلى ذكر الخصى فى الدور الذى يلعبه 'سيزاريو'، بل إن الجميع يعاملونه معاملة الخادم، والمهرج هو الذى يقوم بالغناء. ولكن ظلاً من عدم تحديد الجنس، أو المنزلة الجنسية الوسطى التى يشغلها الخصىّ، يكسو ڤيولا حتى نهاية المسرحية، إذ يستمر أورسينو فى تسميتها سيزاريو، ويؤجل إلى ما بعد انتهاء الحدث الخيالى لحظة عودتها إلى الملابس النسائية.

(ص ١٩٩ من طبعة فولجر)

وتفصل بلسى القول فى الفارق بين كل شخصية من شخصيات المسرحية (إذ تتمتع كل منها بهوية محددة تمامًا) وبين ڤيولا التى تجمع بين هوية الذكر وهوية الأنثى، فيما تسميه بلسى باللغز الجسدى وتتساءل هل هذا اللغز هو الذى اجتذب أوليڤيا وأخرجها من الحداد إلى الدنيا من جديد؟ إن أوليڤيا تعى تمامًا صفات جسم ڤيولا، ولكنها تعى أيضًا صفة أخرى هى الروح! أى إن المنزلة الوسطى تتيح للإنسان داخل جسم رجل أو امرأة أن يبدى معدنه الحقيقى أو روحه! أى إن إدراك أوليڤيا الباطن أو اللاواعى للمنزلة

الوسطى التى لا تتأثر فيها الروح بأنماط السلوك الاجتماعية هو الذى يدفعها دفعًا إلى حب ڤيولا! فكأنما كانت تحس بلا وعى أنها منجذبة إلى شىء يتجاوز صفة الذكورة وحدها أو الأنوثة وحدها، بل يضمهما معًا:

أوليڤيا: . . . . . . أُقْسِمُ إنَّكَ صَادِقْ!

فَلِسَانُكَ، وَجْهُكَ، أَطْرَافُكَ، أَفْعَالُكَ، رُوحُكَ -

تَشْهَدُ مَرَّاتٍ خَمْسًا لَكَ بالرِّفْعَةْ! . . .

إنِّى لَيُهَيَّأُ لى أنّى أشْعُرُ

بِمَحَاسِنِ هذا الشَّابِّ وقَدْ زَحَفَتْ تَسْتَرِقُ الخَطْوَ

وتَسْكُنُ فى عَيْنَيَّ بِمَكْرٍ خُلْسَةْ!

(١/٥/٢٩٥ - ٢٩٧، ٣٠٠ - ٣٠٢)

وتضيف بلسى أن المنزلة الوسطى نفسها، أو المنزلة الجامعة بين الأنثى والذكر، هى التى نحسها عندما تقص أوليڤيا على أورسينو (وعلينا) قصة ابنة أبيها (٢/٤/١٠٨ - ١٢١) التى تبدؤها بإشارة شبه صريحة إلى ذاتها:

فَأَبِى أَنْجَبَ بِنْتًا عَشِقَتْ رَجُلاً عِشْقًا لا حَدَّ لَهُ

قُلْ مِثْلَ غَرامى بِكَ لوْ كنتُ أنا بِنْتًا مَثَلاً . .

(١٠٨-١٠٩)

وتختتمها بتأكيد جمعها بين صفة البنت والابن:

أنا كُلُّ بَنَاتِ أَبِى . . وكذلكَ كُلُّ الإخْوَةْ!

(١٢١)

وإذن فإن حب أوليڤيا لڤيولا فى ثوب سيزاريو حب من نوع خاص يقابله حب أورسينو لڤيولا المتنكرة حُبًّا يعتبره القدماء أفلاطونيًّا، بمعنى الصداقة بين أفراد الجنس الواحد أو الجنسين (كما يقول فى حوارية المائدة/ الندوة) والمحدثون يرونه مشبعًا بملامح الميول المثلية. فهل يماثل حبه لڤيولا حب أوليڤيا لها حقا؟ تقول بلسى إن لنا أن نعتبر أن مالڤوليو وأندرو صورتان ساخرتان لأورسينو ما دام الحب لديهما يقتصر على الألفاظ، فهما يتكلمان دائمًا ويتلاعبان بالألفاظ (بقيادة المايسترو المهرج) وتقتبس تأكيدًا لقولها ما تزعمه چوليا كريستيڤا (Kristeva) من أن "الحب شىء منطوق، ويقتصر على ذلك وحسب، ولطالما عرف الشعراء ذلك" (من كتاب **حكايات حب**، ١٩٨٧) وتختتم بلسى دراستها قائلة:

> ربما كانت حقيقة الحب، إذا تجاوزنا اللغز الذى يمثله والشكوك المحيطة به، هدفًا منشودًا لا يتحقق مطلقًا أمام مشاهدى **الليلة الثانية عشرة**. وربما تكون كذلك دنيا الخيال نفسها، فهى دنيا عامرة بالرومانس والسخرية، وبالغناء والكوميديا. وبهذا يصبح للمهرج الكلمة الأخيرة.. إذ يغنى أغنية حزينة عن الشتاء والزمن المتقلب. (ص ٢٠٦)

٧- الاتجاهات النقدية الحديثة:

وقبل أن أقدم العرض الموجز الذى لابد منه لكل من يريد أن يدرك تطور النظرة النقدية إلى المسرحية على مدى القرون الثلاثة الماضية، سأنتقل من حديثى عن اختلاط الهوية ما بين الذكر والأنثى إلى الطابع الذى لابد أن يدركه كل قارئ، وهو طابع 'الاحتفالية' فى مسرحية تبدأ وتنتهى بالموسيقى كما سبق أن ذكرت وتقدم فيها أغنيات كثيرة، وينتشر الهزل فى جنباتها. وقد قدم سى. ل. باربر (Barber) فى كتابه العظيم (الذى صدر عام ١٩٥٩ بعنوان: **كوميديا شكسبير الاحتفالية** (*Shakespeare's Festive Comedy*) وجهة النظر التى سادت فى النصف الثانى من القرن العشرين، وهى التى لا تقتصر على إقامة تعارض بسيط بين جو 'الاحتفالية' (الذى تولى تحليله مايكل بريستول بعد ذلك فى كتابه الصادر عام ١٩٨٥ والمشار إليه آنفًا) وبين جو القمع

والكبت الذى أتى بالثورة البيوريتانية فيما بعد فى القرن السابع عشر، كما سبق أن ذكرت، إذ يتوسع بريستول فى هذا الكتاب فى تطبيق نظرية 'الاحتفالية' التى وضعها باختين (Bakhtin) فى كتابه عن رابليه وعالمه (*Rabelais and his world*) الذى تُرجم إلى الإنجليزية عام ١٩٦٨، مثلما فعل بعده فرانسوا لاروك فى كتابه الصادر عام ١٩٩١ بعنوان:

Francois Laroque, *Shakespeare's Festive World: Elizabethan Seasonal Entertainment and the Professional Stage.*

أقول إن باربر لا يقتصر على رصد التعارض البسيط بين هذا وذاك، بل يؤكد **لحظات فشل** الاحتفالية وكيف ساهمت فى تعديل مفهوم العلاقات القائمة بين اللغة والفعل باعتبارها مفتاح التعبير عن الشخصية، إذ يقول:

> كان شيكسبير يكتب مسرحياته فى الوقت الذى كانت فيه الطبقة المتعلمة من المجتمع تدخل بعض التعديلات على المفهوم الاحتفالى والطقسى للحياة الإنسانية، حتى تخلق مفهومًا تاريخيًّا وسيكلوجيًّا. والحق أن الدراما التى أبدعها كانت من العوامل المهمة فى إحداث التغيير والتحول من مفهوم إلى مفهوم، لأنها قَدَّمَتْ مسرحًا يمكن النظر فيه إلى حالات فشل الطقوس نظرة مستقلة بحيث تبدو تاريخًا فى ذاتها، وقدمت أساليب جديدة لتصوير العلاقات بين اللغة والفعل ابتغاء التعبير عن الشخصية (ص ١٥).

والذى يقصده باربر بحالات فشل الاحتفالية والطقوس هو أن النظرة القروسطية التى كانت تعلى من شأن الألفاظ إلى الحد الذى يوحى بقطع علاقاتها بالأفعال، سواء فى العبادة أو فى الحياة اليومية، كانت تمثل عبئًا أدركه رواد عصر النهضة الأوروبية، وحاولوا إحلال مفهوم جديد مكانه يشكك فى قيمة الألفاظ ويدعو إلى إعادة النظر فى 'قيمتها' لا فى دلالاتها فحسب، ولما كانت الاحتفالية تقوم على الألفاظ الطقسية (المحفوظة والمتوارثة دون غوص فى معانيها) سواء فى العبادات أو فى الأغانى و'التهريج'، فإن شيكسبير يدعونا هنا أيضًا إلى التشكك فيما يقوله المعربدون المحتفلون

دائمًا، مؤكـدًا أن احتفالهم ليس احـتفالاً حقا بالحـياة، بل هو كما يقـول المهرج عبث وتهريج و'إفساد' للألفـاظ! بل إن سـير توبى يدرك أن الفـخ الذى أُوقِعَ فيـه مالفوليو مكيدة حقيرة، ويتمنى حتى أثناء حبس مالفوليو تخليصه من تلك الورطة (٤/٢/٦٧ - ٧٠) فالحبس فى غـرفة مظلمة عقـاب أقسى مما ينبغى على التزمـت الأخلاقى، وإصابة السير توبى والسيـر أندرو بجروح فى رأسيهما تنقل العبث والتهـريج إلى مستوى الواقع الأليم وتخرج ذلك العبـث من جو المرح البرئ الذى تفترضـه الاحتفالية. وكـما يقول باربر، فإن 'الألعاب' و'سحر العطلات' ، تتعرض للتعقيـد بسبب ما يخرج من كوامن الشخصـية الإنسانية على المسرح، وخصـوصًا نزوع الفرد إلى إطلاق خياله فى التـمثيل واستخدام الإيماءات والحركات الجـسدية المعبرة، وهو ما قد 'يفسد' الهزل إذ يحوله إلى جد مؤلم.

وربما كانت هذه النظرة الحديثة من وراء ميل المخرجين المحدثين فى بريطانيا وأمريكا إلى الإيحـاء بجو 'خريفى' أو 'شتوى' للمـسرحيـة، وهو ما يوحى بإيمانهم بـفشل الاحتـفالية، واسـتعراض ألوان الإخـراج المسرحى فى الثـلاثين عامًا الأخـيرة يدعم هذا القول، كما يبين سيلفان بارنيت (Sylvan Barnet) فى دراسته عن إخراج المسرحية فى المسرح والسـينما. (ص ١٦٥ - ١٦٦). كمـا يؤكد بارنيت (ص ١٧١) المفـهوم 'القاتم' للمسرحية الذى حل محل المفهوم القديم، فـلم يعد فى وسع أحد، كما يقول، أن يعتبر المسرحية لهوًا خالصًا، والنهاية 'السعيدة' للعشاق ليست سعيدة لمالفوليو الذى يهدد من آذوه بالعودة للانتقام منهم.

ومثلما اكتشف المحـدثون قصور أى مفهوم يزعم أن المسرحيـة لا تزيد عن احتفالية 'كرنفالية' مرحة، اكـتشفوا أن القول بـأنها تدور حول الحب 'الرومانسى' قول قاصر. و''ما الحب حقًّا؟'' كما يتساءل فيسته فى أغنيته التى تصب فى جوهر موضوع المسرحية. الإجابة التى جاءت بها الأعوام الأخيرة من القرن العشرين تعتمد على عدة مذاهب فكرية مثل التاريخـية الجديدة، والتمـييز بين الجنسين، ونظرية المثلية الجـنسية والأداء، ومن ثَمَّ فهى تقول إنه ليس شـيئًا واحدًا - أى لا يقتصر على الرومـانس البِتراركى بين الجنسين

فحسب، بل هو التنويعات التى لا تكاد تحصى، فيما يبدو، للانجذاب الجسدى والروحى بين شخصين مهما يكونا - رجل وامرأة، أو رجل ورجل، أو امرأة وامرأة! وقد وجدت الناقدات النسويات فى المسرحية مجالاً لتأكيد ما ألمحت إليه حين عرضت وجهة نظر كاثرين بلسى آنفًا، ووجدت التأكيد فى الدراسة التى كتبها ستيفن جرينبلات بعنوان "الخيال والاحتكاك" فى كتابه **مفاوضات شيكسبيرية** (١٩٨٨) وهو الذى يتيح لنا اليوم الدخول بطرق غير مباشرة إلى عالم القرن السادس عشر، حتى ندرك كيف كان الناس ينظرون إلى قضايا التمييز بين الجنسين والحياة الجنسية، وأن نرى كيف يمكن ترجمة ذلك الفكر أو تلك النظرة، "للاستهلاك الجماهيرى" كما يقول، إلى محاولات المسرحية استكشاف حقيقة الفروق المتخيلة بين الجنسين، و"تلاعبها بالألفاظ" تلاعبًا يصب فى هذه القضية (ص ٩٠).

والتلاعب بالألفاظ من مظاهر إبراز قضية اللغة وقدرة اللغة على التعبير أو عجزها عن ذلك، كما يقول المهرج فيسته (على نحو ما ذكرنا آنفًا)، وكانت قضية عجز اللغة عن التعبير عن الحقيقة أو الواقع من القضايا التى شغلت عصر النهضة الذى قام على التشكك فى العلاقة بين القول والفعل كما ذكرت فى هذا القسم من المقدمة، وهو التشكك الذى أصبح يمثل فكرة شائعة لدى كل شاعر يرى أن رؤاه لا تستطيع التجسد كما يبغى (أو كما ينبغى) فى الألفاظ، ومن منا لا يذكر ما قاله الشاعر الإنجليزى وليم وردزورث (Wordsworth) (١٧٧٠ - ١٨٥٠) فى قصيدته **المقدمة** عن ذلك حين قال إنه يطلق اسم **الخيال** على قوة رهيبة تشرق فى أعماق الروح، بسبب عجز لغة البشر عن وصفها عجزًا يثير الأسى؟ وهذان هما البيتان:

Imagination - here the power so called

Through sad incompetence of human speech

(الكتاب السادس، طبعة ١٨٥٠، ٥٩٢ - ٥٩٣)

وقد أوردت فى أحد كتبى تحليلاً مُوَسَّعًا للاحتمالات القائمة لما يقابل هذين البيتين بالعربية وما يليهما من أبيات وهو

On Translating Arabic, a Cultural Approach, GEBO, 2000, P. 175 ff.

ووجدت الفكرة نفسها مطروحة بأسلوب آخر فى كتب أخرى ومطبقة على هذه المسرحية، خصوصًا فيما ذكرته عن أقوال فيسته عن خيانات اللغة أو الألفاظ، وهو ما ذكرت أنه يذكرنا بالتفكيكية وما أدرجته فى كتابى المذكور فى القسم الذى أسميته سحر التفكيكية (The Lure of Deconstruction) ولكن الذى يعنينى عند المحدثين ما أقامته الناقدات النسويات من رابطة بين اللغة وخصوصًا براعة التعبير وحريته المرتبطة بفصاحة الرجال فى المجتمع الذكورى، وبين تأكيد ما يزعمنه من أن إلغاء الفوارق بين الجنسين يقوم فى هذه المسرحية على فصاحة ڤيولا، وهو ما سبق لشيكسبير تحقيقه فى **تاجر البندقية** حيث وهب بورشيا فى مشهد المحاكمة الأخير ما اتفق النقاد على اعتباره 'بلاغة سماوية' (heavenly eloquence) (وهى عبارة مقتطفة من **روميو وچوليت**). وأوضحُ من فصَّلَتْ القول فى ذلك الناقدة پنى جاى (Penny Gay) فى دراسة لها بعنوان ''حاكية الصوت الثرثارة فى الجو فى **الليلة الثانية عشرة**'' وذلك فى كتاب عنوان:

The Blackwell Companion to Shakespeare: The Comedies, 2003

وذلك فى الصفحات ٤٢٩ - ٤٤٦، حيث تقول إن أهم ما يميز ڤيولا هو بلاغتها، فهى مصدر جاذبيتها، وخصوصًا أنها أول بطلة يسند إليها شيكسبير أحاديث مفردة إلى الجمهور من نوع المناجاة (soliloquy) حيث تخاطب الجمهور مباشرة باعتباره يتكون من أفراد يشهدون مسرحية كوميدية، أى باعتبارهم يشاركونها الوعى بالتقاليد المسرحية التى تتبعها. وخصوصًا فى مناجاتها فى الفصل الثانى التى تبدأ بالتساؤل ''لم أترك أى خواتم للّيدى. ما مقصدها؟'' ثم تتساءل ''ما آخر هذى القصة؟'' وتفسيرها لما حدث موجه للجمهور: ''لا شك بأن المرأة تهوانى! ومشاعرها ابتكرت هذى الحيلة/ كى تدعونى لزيارتها مرسلة ذاك المرسال الفظ!'' ''بل إنى المقصودة بالخاتم'' ، ويلى ذلك إيضاح صريح للجمهور لا يقبل التأويل:

ما آخرُ هذا التعقيد؟ ما دُمْتُ الرجلَ أمامَ الذُّوقِ

فلا أَمَلَ لَدَىَّ على الإطلاقِ بأنْ يهوانى

لكنّى امرأةٌ فى الواقعِ (وهو المؤسفْ)

ولذلكَ تذهبُ عَبَثًا آهاتُ أوليڤيا المسكينةْ!

(٢/٢/ ٣٥ - ٣٨)

وتعلق جـاى على ذلك قـائلة إن ڤيولا تتخطى الحدود التـى يفرضها عليهـا كونها امرأة، والمعـروف أن تقاليد العـصر كانت توجب صمت المرأة واحـتشامـها علنًا، وهى تَدْخُلُ إلى منطقة المهرج بأن تقول كلامًا منظومًا كالشعر المرسل المستمد أو الموحى بالجو الرسمى لبلاط أورسينو، وتقوم بتقديمه - بوعى ولماحية - باعتباره دورًا تمثله (فهى تقول لأوليڤيا مثلاً ''أكره أن تذهب كلماتى أدراج الرياح، فـإلى جانب الأسلوب الممتاز الذى كُتِبَتْ به، فإننى بذلت جهدًا كبيرًا فى استظهارها'' ١/٥/ ١٧٢ - ١٧٤). *وبهذا كما تقول جاى فإنهـا تقوض السلطة الثقافيـة التى تتمتع بها تلك اللغة الرفـيعة الطنانة. وهى إذن تلعب دورًا مزدوجًا، وهو يتمثل فى لماحيتها وقـدرتها على الإلغاز مثلما يتمثل فى الجمع ظاهرًا وباطنًا بين الجنسين، ويمكنها هذا الازدواج من الانتـقال كثيرًا من دورها باعـتبارها نموذجًا للبطلة الرومانسيـة التى تثير الشفقة فى الأساطيـر، التى تخفى عاطفة الحب إلى الأبد (٢/ ٤/ ١١١) إلى دورها الآخر باعتبارها الممثلة الواعيـة بذاتها، والمستمتعة بأدائها، والتى تتحدث دون تكلف إلى الجمهور، وتظهر اللمـاحية فى عباراتها التى قد تصل إلى حد الإلـغاز. وتقـول جاى إن ڤيولا تحتفظ بعادة اسـتخدام التوريات و'القفشات' حتى الفصل الخامس حيث تلجأ إلى أسلوب النثر ولو كان فى النظم المرسل.

وتختتم جاى دراسـتها الشائقة بإبراز أهمية البراعـة اللغوية التى تبديها ڤيولا وهى متحررة نسبيًّا من الدور النمطى للمرأة (ما دامت مـتنكرة فى ثياب رجل) وتقول إن هذه البراعة تقع فى قلب مسرحية تُمـتع الجمهور بثرائها اللغوى، **فالليلة الثانيـة عشرة** حافلة بالتوريات اللفظية والألغاز، وتضرب أمثلة كثيرة على المتعة التى كان الجمهور يجدها فى متابعة التـراشق اللفظى، وسوف يلاحظ القارئ تواتر الأسئلة عن معانـى ألفاظ بعينها،

أو عن الفكاهة أو الاستعارة المقصودة، واهتمام السير أندرو بما يعتبره 'لغة البلاط المنمقة' فيحاول أن يحفظ العبارات المتصنعة فى المشهد الأول من الفصل الثالث، مثل ''الشذا والأريج'' ، و''المهيأة للاحتواء'' و''المعربة عن الرضاء'' (٣/ ١/ ٩٢ - ٩٣) والمهرج يعلن بصراحة عن تذوقه للكلمات، فعندما يقول له سباستيان:

أرجو أنْ تَجِدَ مكانًا آخرَ تَنْفُثُ فيه حمَاقَاتِكْ

إذْ إنَّكَ لا تَعْرِفُني! (٤/ ١/ ١٠ - ١١)

يجيب على الفور: 'أنفث حماقاتى؟ لقد التقط التعبير من بعض العظماء ويطبقه الآن على المهرج' ، (٤/ ١/ ١٢ - ١٣) والواضح أنه يعرب بذلك عن إعجابه بالتعبير، وقبل ذلك كان قد قال ''أما من أنت وما تريد فأمور خارج سمائى، وكان يمكن أن أقول خارج 'مجالى' ولكن الكلمة أصبحت بالية'' (٣/ ١/ ٥٨ - ٦٠). أى إنه يريد 'التجديد' ويتعمد الإتيان بالتعبير المبتكر! والمسرحية زاخرة بالألغاز اللفظية والأسماء التى تشترك فى بعض الحروف مع تغيير ترتيبها، مثل ڤيولا وأوليڤيا ومالڤوليو نفسه! وقد يكون ذلك متعمدًا، فإن اسم الأولى اسم آلة تشبه آلة الكمان وإن كانت أكبر قليلاً، وإيحاؤها الموسيقى واضح، واسم مالڤوليو يوحى بأصله الإيطالى بسوء النية، أو الشر، واسم أوليڤيا يوحى بغصن الزيتون رمز السلام، وإن كانت الإيحاءات كلها مضمرة يفرح بها النقاد وقد لا يدركها الجمهور!

وأما الاتجاه الرئيسى للنقد النسوى فقد سبق لى أن ألمحت إلى أهم خصائصه، وهى التى سادت الساحة النقدية الحديثة، وعلى رأسها اعتبار أورسينو نرجسيًّا، والزعم (الخاطئ فى رأيى) بأن أورسينو لا يتغير، بمعنى أنه ثابت دراميا، ومن ثم فهو شخصية نمطية، وهو الذى تقوله لندا بامبر (Bamber) فى كتابها المشار إليه آنفًا والصادر عام ١٩٨٢ بعنوان:

Comic Women, Tragic Men (Stanford, Cal. Stanford Univ. Press, 1982) pp. 129 - 133.

إذ تنكر أن الكوميديا تؤدى إلى اكتشاف الذات، فهذا فى زعمها خاص بالتراجيديا، كما تقول إن الشخصيات لا تتطور وتعترض على 'التغير المفاجئ' فى نظرها الذى حدث لأورسينو، على نحـو ما سبق أن شـرحت، ناسية أن ثلاثة أشـهر قد مـضت عليه فى صحبة ڤيولا.

وأما روبرت كيمبره (Kimbrough) فهو **أَفْصَحُ** من **أَفْصَحَ** عن موقف النقد النسوى الصادق، إذ يعرض فى دراسـة له نشرت فى مجلة *Shakespeare Quarterly 33* عام ١٩٨٢ وعنوانها الازدواج الجنسى من منظور التنكر فى شيكسبير (ص ١٧ - ٣٣)

"Androgyny Seen Through Shakespeare's Disguise"

لمسرحـيتين تتضمنان التنكر فى زى الجنس الآخـر هما **كمـا تحب** وهذه المسرحية، وحين ينتقل إلى الأخيرة فى صفحـة ٢٨ يكون قد بلغ نقطة الذروة فى حجته التى يقول فيها:

> وهنا يُجرى شـيكسبير مـقابلةً صريحة وواضـحةً بين الهوية الجنسيـة والهوية الجنسية الاجتماعية حتى يوحى، بنجاحٍ يفوق نجاحه فى **كما تحب**، بأن على الفرد أن يقـبل حالته الجنسـية الوراثيـة (الجينية) قـبل الوصول إلى الازدواج الجنسى النفسى. وهو يتناول حَذِرًا موضـوع الانجذاب بين أفراد الجنس الواحد وبين أفراد الجنسين حتى يُقْنِعَ الجمـهورَ بأن الازدواج الجنسى لا يرتبط ارتباطًا حتميًّا بميل جنسى مـعين، أى إن على الجمهـور، مثل ڤيولا، أن يعـلم أن الازدواج الجنسى ليس حالة جسدية بل حالة نفسية.

وهو يدلل على ذلك بقـدرة ڤيولا على التدبيـر والتفكير بعـد أن تحررت من دورها باعتبارها فتاة صغيرة، فتبدأ رحلة اكتشاف الذات. وهى تحدد منذ البداية ما تريده وتعمل على تحقيقه، وهى تجبر أورسينو على التغيير، ففى المشهد الرابع من الفصل الثانى حين تقول 'لكنى أعرف' (١٠٤) نعلم ويعلم الجمهور أنها تعرف شيئًا لا يعرفه أورسينو، بل وسوف تعرف ما سوف تعرفه أوليڤيا وأورسينو، ألا وهو أن الكثير من الفوارق الظاهرة

بين الجنسين يمكن أن تتلاشى، وحين تقول إن المرأة تخلص فى الحب مثلها أو مثل أورسينو، يدرك الجمهور أنها تقصد ذاتها وهى أنثى، رغم إدراكه فى زمن شيكسبير أن الممثل الذى يلعب دورها غلام، ويفهم أورسينو أنها تقصد الرجال، ومن ثم يكون المقصود هو الإنسان، نحن البشر! (١٠٧) والدرس الذى تتعلمه وتُعَلِّمُهُ لأورسينو هو ما أدركته حين وُلِدَتْ توأمًا لصبى، وهو ما يعنى أننا ما **إن نقر بالاختلاف الجنسى الجسدى، حتى يتساوى فى نظرنا الجنسان إلى حد بعيد.**

وخلاصة دراسة كيمبره هى أن أورسينو وأوليفيا كانا فى بداية المسرحية حبيسين للدور الاجتماعى المحدد لكل من الجنسين، ولكن تنكر ڤيولا أتاح لهما مثلما أتاح لڤيولا تحطيم أقفال ذلك المحبس، فلقد أتاح التنكرُ للجميع أن يستمدوا القدرة من "إمكانات الازدواج الجنسى" (ص ٣٢) على النمو الإنسانى والتطور فى طريق الذات الكاملة المكتملة!

وتعارض چين هوارد (Jean E. Howard) فى دراستها عن ارتداء ملابس الجنس الآخر، والمسرح، والصراع بين الجنسين فى أوائل العصر الحديث فى انجلترا، المنشورة فى المجلة السابقة نفسها، العدد ٣٩ لعام ١٩٨٨، ما تقوله بلسى وما يقوله جرينبلات وسبقت الإشارة إليه.

"Crossdressing, The Theatre, and Gender Struggle in Early Modern England", pp. 418-440.

فتقول إن المسرحية تبدو لها تجسيدًا لحكاية خرافية ظالمة للمرأة، ترمى إلى 'احتواء' دورها الاجتماعى، وقمع التمرد الطبقى، وإعلاء شأن "المرأة الصالحة" باعتبارها المرأة التى تؤمن، بغض النظر عن ملابسها، بالفروق الجوهرية بينها وبين الرجل، وبموقعها الثانوى بالنسبة له. وتقول صراحة إن المسرحية فيما يبدو تمجد المرأة التى ارتدت ملابس الرجال ما دامت لا تطمح فى موقع من مواقع السلطة المخصصة للرجل، وتُعاقب المرأة غير المتنكرة التى تطمح فى موقع من هذه المواقع (ص ٤٣٧) . فالمسرحية فى رأيها تبين أنه إذا كان التنكر يؤدى إلى بلبلة من نوع ما، فإنه لا يمثل مشكلة فى الواقع للنظام الاجتماعى ما دام "القلب" سليمًا قائلة:

أو بتعبير آخر، إذا لم تصحبْ ذلك التنكرَ الرغبةُ السياسيةُ فى إعادة تعريف حقوق المرأة وسلطاتها، وهدم النظام الهرمى لترتيب الجنسين. . . وأعتقد أنه من الإنصاف أن أقول إن تصور ڤيولا . . . يمثل إحدى لحظات ظهور الذات الأنثى فى الحقبة البورجوازية، فهى امرأة تستند حريتها المحدودة إلى الإيمان بالاختلاف بين الجنسين، والقبول طواعية بتفاوت حظوظ التمتع بالسلطة وبالموارد الثقافية والاقتصادية (ص ٤٣٨).

وتقول إن المسرحية تعالج بنفس الوضوح تأديب امرأة تؤمن بأنوثتها، وهو التأديب الفكاهى التقليدى فى الكوميديا، ألا وهى أوليڤيا، إذ إنها تشكل خطرًا اجتماعيًّا ما دامت قد قررت الاستقلال عن عالم الرجال، وخصوصًا معارضة الحاكم. . الدوق أورسينو! وهى تتلقى عقابًا مؤكدًا فى هذه المسرحية وإن يكن فكاهيا، ألا وهو الوقوع فى حب خادم صغير! وهكذا تصبح ڤيولا المتنكرة أداة إذلال للمرأة المتمردة فى نظر الجمهور، تمامًا مثلما عوقبت تيتانيا، ملكة الجان، فى **حلم ليلة صيف**، بأن جعلها زوجها أوبرون، ملك الجان، تقع فى حب حمار. وتختتم دراستها قائلة:

وإذا كان هذا النص، على نحو ما أقمت عليه الحجة، يعالج العلاقات بين الجنسين معالجة "محافظة" فإن ذلك يصدق على معالجته لقضية الطبقات الاجتماعية. وإذا كانت النساء المتمردات والرجال المخنثون من مصادر القلق التى تحتاج إلى تصويب وتصحيح، فهذا ينطبق كذلك على محدثى النعمة المتطلعين إلى "العلا" . وانظر إلى مالڤوليو الذى يحاول تجاوز حدود طبقته فيرتدى جوربًا أصفر ورباط ساق صليبى! انظر كيف يُعاقب عقابًا وحشيًّا مهينًا، وذلك يرجع أصداء العقاب الفكاهى الذى تتعرض له أوليڤيا (ص ٤٣٩).

وليس من قبيل المبالغة أن أقول إن الدراسات الكثيرة المكتوبة من وجهة نظر النقد النسائى لا تتجاوز محور كمبره (ومن بعده بلسى) ومحور هوارد، سواء فى هذه الدراسة

الموجـزة أم فى كتـابها الموسع وعنوانه المسـرح والصراع الاجـتمـاعى فى أوائل العـصر الحديث فى انجلتـرا، الصادر عام ١٩٩٤، والذى تكرر فيـه ما قالته هنا مع الإفـاضة فى ضرب الأمثلة من هذه المسرحية ومن مسرحيات أخرى:

Jean E. Howard, *The Stage and Social Struggle in Early Modern England,* 1994.

وكان قد سبقـها فى هذا المضمار كتاب يركز تركيزًا أقـل على هذه المسرحية فى عام ١٩٨٣ وهو الذى تجمع فيه ليزا چاردين بين وجهـة نظر كمبرة ووجهة نظر هاوارد، وإن لم تول المسألة الطبقية الأهمية التى توليها إياها هاوارد، وعنوان الكتاب:

Lisa Jardine, *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare*, 1983

وأما أعلى أصـوات النقد النسـائى فنسمعـها فى دراستين نشـرتا فى كتـاب يجمع دراسات جديدة عن **الليلة الثانية عشرة**، وصدر عام ١٩٩٦ بعنوان

R. S. White, *New Casebooks: Twelfth Night*, 1996

والدراسة الأولى تتحدث عن قضية المرأة وما يسمى بالحـراك الاجتماعى، فتعيد ذكر ما ذكرته هوارد بـتفصيلات أكـبر وأمثلة أكثـر، بقلم كريستينا مـالكومسون (Cristina Malcolmson) وعنوانها:

"What you will": social mobility and gender in *Twelfth Night*, pp. 160-193.

والثانية تتـحدث عن رمزية المظهر الخارجى ودلالته فى المسـرحية، وتربط بين تنكر ڤيولا وبين حقيقة تمتع الرجل 'بالسلطة' فى المجتمع فى عصر شيكسبير، فهى تتفق إلى حد كبير أيضًا مع هوارد، وهى بقلم ديمپنا كالاهان وعنوانها:

Dympna Callaghan, "And all is semblative a woman's part: body politics and *Twelfth Night*', pp. 129-159.

٨- تطور النظرة النقدية:

لم يكن القرن السابع عشر، أى القرن الذى قدمت فيه المسرحية أول مرة، يعرف النقد الأدبى بمعناه الحديث، ولم يبدأ النقد الحقيقى إلا فى أواخر ذلك القرن علىّ يدى جون درايدن (John Dryden) الذى يعتبر 'أبا النقد الأدبى الإنجليزى' (انظر **درايدن والشعر المسرحى** - مجدى وهبة ومحمد عنانى، الطبعة الثالثة ١٩٩٤) وكان كما هو معروف كلاسيكيًّا، يؤمن 'بالأصول' والقواعد، فأرسى بذلك بعض التقاليد التى سادت القرن الثامن عشر كله فأثرت فى تعليقات ناشرى أعمال شيكسبير كلهم، وبلا استثناء تقريبًا. وبلغ هذا الاتجاه أوجه فى طبعة الدكتور صمويل جونسون لهذه الأعمال عام ١٧٦٥، وقال ما قاله عن المسرحية على نحو ما أشرت إليه فى القسم الرابع من هذه المقدمة. ولكن جونسون، رغم اعتراضه على بعض مظاهر المسرحية، كان معجبًا بفن الكوميديا عند شيكسبير، ولذلك أحببت أن أقدم للقارئ العربى بعض ما قاله فى هذا الصدد، مقتبسًا إياه من مقدمته للطبعة نفسها. يقول جونسون:

> بدأ شيكسبير يكتب الشعر المسرحى وقد فتحت الدنيا أبوابها أمامه، فلم تكن قواعد القدماء معروفة إلا لقلة قليلة، ولم تكن الأحكام النقدية قد تشكلت بعد لدى الجمهور، ولم يسبقه مثال بلغ من الشهرة حدًّا ربما أرغمه على محاكاته، ولم يزامنه نقاد بلغوا من رسوخ القدم ما قد يكبح جماحه، ومن ثم فقد أطلق لميوله الفطرية العنان، ودفعه طبعه إلى الكوميديا... ففى المأساة يكتب كتابة يوحى مظهرها بالجهد والدرس العميق، وإن كانت فى نهاية الأمر لا تبلغ الجودة المتوقعة. وأما فى مشاهده الكوميدية فيبدو أنه يكتب لنا دون جهد كتابة رائعة لا تحتاج إلى جهد يزيدها حُسْنًا. وحين يكتب المأساة يجتهد دائمًا محاولاً إيجاد فرصة لإثارة الفكاهة، وأما فى الكوميديا فإنه، على ما يبدو، هادئ النفس، بل ويستمتع بما يكتب، باعتبارها القالب الفكرى الملائم لطبيعته. وإذا تأملنا مشاهده المأسوية، وجدنا أنها تفتقر دائمًا إلى شىء ما، ولكن ملهاواته دائمًا ما تتجاوز ما نتوقعه أو ننشده. ومصدر المتعة

فى الملهاة الفكر واللغـة، ومصدرها فى المأساة الحادثة والـفعل. ويبدو لى أن الكتابة المأساوية لديه مهارة مكتسبة، والكتابة الملهوية لديه مهارة فطرية.

ولم تتعـرض قوة مشاهده الملهـوية لما ينتقص من قدرها على مـدى قرن ونصف من التـغـييـر فى أنماط السلوك ودلالة الألفـاظ، فـمـا دامت أفعـال شخصـياته تستند إلى مبـادئ نابعة من مشاعـر صادقة أصيلة لا تكاد تتـغير إطلاقًا بتغير الأشكال المكتـسبة، فإنها تنجح فى 'توصيل' مسراتها وضروب استيائهـا إلى الناس فى كل زمان ومكان، أى إنها 'طبيعية' ، ولذلك فهى ثابتة دائمًا. أما الخصائص العارضة للعادات الشـخصية فهى أصباغ سطحية، قد تكون براقة ومبهجة لفترة محدودة، ولكنهـا سرعان ما تخبو لمعتها فتصبح شاحبـة معتمـة، بعد أن فقدت تلؤلؤها القـديم. ولكن ضروب التمـييز بين المشاعر الصـادقة تمثل ألوان الطبيعة، وهى متـغلغلة فى ثنايا الكيان كله، ولا يمكن أن تفنى إلا بفنـاء الجسـد الذى ينم عليـها. وهذا يعـنى أن التراكـيب العارضة لحالات نفسـية غير متجانسة تتشكل مصـادفة فى مناسبة ما، وتزول بزوال هذه المناسبة، ولكن البساطة المتسقة للصفات الأولية لا تسمح بزيادة أو تتعرض لنقصان. فقد يُهِيلُ نهرٌ ما بعض الرمالِ على صخرةٍ ما فيزيلُ الرِّمَالَ اندفاعُ مياه نهرٍ آخر، ولكن الصـخرة تظل ثابتة دومًا. وهكذا فإن نهر الزمن الذى يتدفق فيذهب فى كل وقت بالصناعـة الرثة للشعراء الآخرين، يمر دون أن ينال من صخرة شيكسبير.

(من طبعة فيرنيس Furness للمسرحية عام ١٩٠١ - ص ٣٧٨)

والواضح أننى ما كنت لأقـتبس هاتين الفقـرتين الطويلتين إلا بسبب تأثيـرهما فى الكثيرين ممن جاءوا بعـده وخصوصًا فى القرن الثامن عشر، ولم يبـدأ التغير فى النظرة إلى المسرحية إلا فى القرن التاسع عشر بظهور الحـركة الرومانسية التى كانت عمومًا أقل احتفاءً 'بالقواعد' (التى يشير إليها چونسون هنـا) من أرباب الكلاسيكية، وكان الشعراء الرومانسيون يفضلون المأساوات على الملهاوات بل وحـاول بعضهم محاكاتها، ومع ذلك فنحن نجد أن شليجيل (Schlegel) الشاعر والناقد الألمانى (١٧٦٧-١٨٤٥) يصف كيف

تلتحم فى المسـرحية ما يسمـيه چونسون 'الأجزاء الجادة' بالمشاهد الهازلة التحـامًا وثيقًا بسبب وحدة 'الموضوع' وهو خطبة أوليڤيا، والواضح من قراءة محاضرة شليجيل (التى ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٨١٥ ويوردها فيرنيس فى طبعته المشار إليها للمسرحية) أنه كان أول من أدرك ذلك الالتـحام بين 'جانبى' المسرحية، وإن كان تعبـيره يشبه الرصد العلمى للحقائق (المرجع السـابق، والصفحات ٣٧٨ وما بعدها). وبعـد نحو نصف قرن بدأ ما يشبه الرد على چونسون (انظر الجزء المقتطف من تعليقه على هذه المسرحية والوارد فى ص ٢٠ من هذه المقدمة) إذ قـال كريسيج (Kreyssig) فى عام ١٨٦٢ إن المسـرحية تعلمنا حقًّا درسًا مفيدًا لأنها ''تصور الحب العميق الصادق عند ذوى الطبع السليم'' وهى الصورة التى تمثل اللحن الأسـاسى الذى يشنف آذاننا من خلف نشاز ''الحماقة المتوددة أو التودد الأحمق'' عند البعض، من سير أندرو إلى أورسينو وأوليڤيا (المرجع نفسه ص ٣٨١).

ومن الغريب أن نجد بين نقاد هذه الفترة من تنبه إلى 'علة' أورسينو، مثل ج. ج. چيرڤينوس (G. G. Gervinus) الذى كتب فى عام ١٨٥٠ يـقول إن أورسينو ''يحب الحب أكثر من حب أوليڤيا'' فكان بذلك أول من لفت الأنظار إلى نرجسيـته المضمرة، وإن لم يصرح بالمصطلح الذى أصبح لا يغيب اليوم عن أقـلام النقاد، خصوصًا بعد أن رسخـه النقد النـسوى (المرجع نفـسه ص ٣٧٩). ولنا أن نتـوقف هنا بعض الشىء عند النقاد الآخرين الذين رأوا فى ذلك العصر (عصر الشك فى الغيب والانبهار بداروين) أن المسرحـية تدين بجـمالها لطـابعها الدنيـوى المحض، وقدرتهـا على تصوير مـتع الدنيا الطليقة، مثل الكاتب الفـرنسى أ. مونتيجى E. Montégut (١٨٦٧) الذى ركـز على عنصر التنكر، والاحتفالية، و'التشقلب'، والغموض، وأعلن معـارضته لدعاة الأخلاق والدروس. فلقد كتب يقول إن 'الفلسفة' الوحيدة فى المسرحية هى ''أننا جميعًا مجانين، ولو بدرجات متفاوتة'' ، فنحن عبيد إمـا لبعض عيوبنا وحماقـاتنا الخاصة أو لأحلامنا وآمالنا، ''فبعضنا يتمتع بجنون شاعـرى جميل، والبعض لديه جنون مضحك تافه'' ، والذين يحقـقون أحلامـهم لا يحققـونها برزانة عقـولهم، ولكن لأن أحلامهم تقـبلها الطبيـعة لأنها أحـلام بديعة وشـاعرية وجمـيلة (المرجع نفســه ٣٨٢-٣٨٤) فكأنما كان مونتيجى قد أحب ما كرهه صمويل چونسون.

وأما فى القرن العشرين فقد بدأ الاتجاه الحديث إلى إدراك طابع الشجن فيها، وربما كان الناقد كويلر-كوتش (A. T. Quiller - Couch) هو الذى استهل هذا الاتجاه عام ١٩٣٠ فى مقدمته لطبعة المسرحية، إذ قال إنها تمثل 'وداع شيكسبير للكوميديا' (ص ١١). وتلاه چون ميدلتون مرى (J. Middleton Murry) عام ١٩٣٦ الذى قال إن بها نغمة 'فضية' خافتة من الحزن (فى كتابه **شيكسبير** ص ٢٢٥) مثلما قال ت. م. پاروت (T. M. Parrott) عام ١٩٤٩ 'إنها تكاد تكون ذات طابع مأسوى' (فى كتابه **الكوميديا الشيكسبيرية** ص ١٨٧).

ولابد أن نلاحظ إذا أنعمنا النظر فى اتجاهات النقد 'التفصيلى' فى النصف الأول من القرن العشرين كيف برز المهرج فسته لأول مرة فى هذا الإطار التراجيدى. ويبدو أن 'روح' تلك الفترة قد استجابت لكونه هَرِمًا فاشلاً يعيش على التلاعب بالألفاظ ويغنى الأغانى الحزينة، إذ إن أ. س. برادلى كتب عام ١٩١٦ دراسة كاملة يبدى فيها تعاطفه معه وإعجابه به بعنوان 'فسته المضحك' (Feste the Jester) فى كتاب عنوانه **تكريمٌ لشيكسبير** *A Book of Homage to Shakespeare* (وأعيد نشر الدراسة مرتين الأولى فى ١٩٢٩، والثانية عام ١٩٧٢ فى كتاب عنوانه (*Twelfth Night: A Casebook*) من تحرير د. ج. پامر (D. J. Palmer) وهو الذى رجعت إليها فيه). كما يقارن ميدلتون مرى، فى كتابه المشار إليه (ص ٢٢٨)، وقوف المهرج وحيدًا على المسرح فى آخر المسرحية بالخادم الهرم 'فيرس' فى مسرحية **بستان الكرز** للكاتب الروسى تشيخوف مقتبسًا فى وصفه العبارة التى يصف به آدم فى مسرحية **كما تحب** الإحساس بالوحشة فى آخر العمر عندما ينفض الناس عن رجل 'فاشل' بلغ من العمر أرذله، وهى ''والشيخ تخلى عنه الناس فألقوه بركن منبوذا'' (٢/ ٣/ ٤٢) وتأثير هذا التفسير لا يزال قائمًا لدى الكثيرين الذين يذكرون أغنية المهرج الحزينة 'أقبل يا موتُ الآن وأدركنى' (٢/ ٤/ ٥١) عندما يستمعون إلى أغنيته الأخيرة، ويقول ت. و. كريك (Craik) فى مقدمته لطبعة آردن الأخيرة إنه يجد صعوبة فى تذكر دور المهرج عندما يتنكر فى دور الكاهن توپاس، بسبب غلبة المسحة الحزينة التى كست هذه الشخصية بسبب هؤلاء النقاد (ص ٥٣).

وقد نشأ فى القرن العشرين رأى يمثل أقصى ما وصلت إليه هذه النظرة الحديثة، ألا وهو الرأى الذى لا يكتفى باعتبار المسرحية 'وداع' شيكسبير للكوميديا بل يجد فيها رفضًا حقيقيًا للمرح والرومانس، وهو الذى بدأ فى النصف الثانى من القرن على يدى و. هـ. أودن (W. H. Auden) فى مقال له نشر فى مجلة إنكاونتر (*Encounter*) عام ١٩٥٧ (وأعيد نشره فى كتاب صدر عام ١٩٦٢ هو *The Dyer's Hand* ص ٥٢٠) ويان كوت (Jan Kott) فى كتابه **شيكسبير: معاصرنا** (١٩٦٥) (الطبعة المنقحة ١٩٦٧ ص ٢٢٩). يقول أودن بصراحة ووضوح "لم يكن مزاج شيكسبير يميل فى تلك الفترة إلى الكوميديا، بل إلى النفور البيوريتانى من جميع تلك الأوهام الممتعة التى يعتز بها الناس ويعيشون عليها" ومعنى ذلك أنه يصور اللهو الذى يقدمه المعربدون مثلما يصور أوهام الحب الرومانسية تصويرًا مبالغًا فيه حتى يدفع الناس إلى النفور منها، لا إلى قبولها مهما يكن استمتاعهم بها على خشبة المسرح، وهو ما يقوله كوت تقريبًا، إذ يؤكد أن المسرحية "بكل مظاهر المرح فيها، ليست سوى كوميديا بالغة المرارة تدور حول حياة الترف والمتعة فى العصر الإليزابيثى، أو حول حياة المتعة والترف، على أية حال، على جميع المستويات وفى كل جناح من أجنحة قصر ساوثهامتون".

وقد سبق لى الإلماح إلى التيار النقدى المعاصر الذى يؤكد 'وحدة' المسرحية بحبكتيها، والتماسك الذى تتميز به الكوميدية الشيكسبيرية عمومًا، ولا داعى إذن للإفاضة فى ذلك. كما سبق لى إيضاح ما يسمى المدخل 'المعنوى' أو 'النفسى' وهو الذى يتعلق بخداع النفس الذى تمارسه بعض الشخصيات الرئيسية والثانوية، والتساؤل عما إذا كانت هذه الشخصيات قد تمكنت من معرفة ذواتها آخر الأمر أم لا. ويجدر أن أذكر من بين أبرز من ركزوا على وحدة المسرحية الناقد ج. ويلسون نايت (G. Wilson Knight) فى كتابه **العاصفة الشيكسبيرية** (ص ١٢٦) ومن بين الذين ركزوا على خداع النفس ومعرفة الذات ج. هـ. سمرز (G. H. Summers) عام ١٩٥٥ الذى نشرت دراسته فيما بعد فى كتاب من تحرير ل. ف. دين (Dean) عام ١٩٦١ بعنوان **شيكسبير: مقالات حديثة فى النقد**. كما سبق لى أن تحدثت عن تعريف فراى للكوميديا واعتباره المسرحية لونًا من 'انتصار الحياة'، وأضيف هنا قوله إن الكوميديا الشيكسبيرية تعبر عن

هذا الانتصـار بنقل الحدث "من الدنيا المعتادة 'السوية' إلى الدنيا 'الخضراء' ثم إعادته إلى موقعه الأول" ويقصد بالدنيا 'الخضراء' صورةً أو رسـمًا مثاليًّا للحياة، وقد يكون غابة، إذا كان بالمسرحية غابة، فإذا لم يكن بالمسرحية غابة كانت الخضرة 'استعارية' أو رمزية، مثل قصر پورشيا وضيعتها فى بلمونت (فى مسرحية **تاجر البندقية**)، وهكذا فإن **الليلة الثانية عشرة** "تقدم لنا مجتمعًا احتفاليًّا يمثل دنيا دائمة الخضرة، لا مجرد خضراء" (من دراسة بعنوان 'الحجة على أهمية الكوميديا' عام ١٩٤٩).

ولكن فراى عاد فى الكتاب الذى أشرنا إليه آنفًا وصدر عام ١٩٦٥ فقال إن الأهمية الرمزية لا تكمن فى المجتمع الاحتـفالى بل فى البحر الذى تخرج منه ڤيولا وسباستيان، وهو يتفق بذلك مع ج. ويلسون نايت الذى يؤكـد أنهما يخرجان من البحر باعـتبارهما كائنين غريبين غامضين، وإذا بهما يعيدان المجتمع إلى الحياة الحقة.

ولكن ذلك لا يعنى أن القرن العشرين قد تَخلىَّ تمامًا عن النظرة التقليدية للمسرحية باعتبارها من ملاهى شيكسبير السعيدة، على نحو ما وصفها چون دوڤر ويلسون (١٩٦٢) وكما أوردتُ فى وصفى لها فى القسم الثانى من المقدمة. فالواقع أن معظم قراء المسرحية ومشاهديها سوف يوافقونه ويوافقوننى على ذلك، مهما تعددت وجهات النظر المعارضة. كمـا تميز الـقرن العـشرون بإبداء اهتـمام بالغ بفن الصنعـة الدراميـة عند شيـكسبـير، وخصوصًـا التورية الدرامية الساخرة، وهـى التى يوليها برتراند إيڤانز اهتمامًا بالغًا فى كتابه عن كوميديات شيكسبير، كما سار على الدرب نفسه اثنان من أعظم نقاد شيكسبير هما ل. ج. سالينجر (L. G. Salinger) وهارولد چنكنز (Harold Jenkins).

ولا أظن أننى بحـاجة إلى أن أزيد من ذكر الآراء التى تدور فى الأفـلاك نفسـها، فلقد اقتصرت على أهم النقاد وأبعدهم تأثيرًا، وأعتقد أن الصورة الآن قد اكتملت، ولن يفيد القـارئَ العربىَّ المزيدُ من الإطالة، فإذا صادف إشارة إلى شىء خـارج نطاق ثقافتنا العربية المعاصـرة، وربما يكون مستقىً من الحياة فى عصر شـيكسبير، فله أن يرجع إلى الحواشى التى أورد فيها شرح ما قد يلتبس فهمه بسبب ذلك، وإن كنت قد بذلت جهدًا كبيرًا فى جعل النص قائمًا بذاته شارحًا لنفسه.

الليلة الثانية عشرة

شخصيات المسرحية

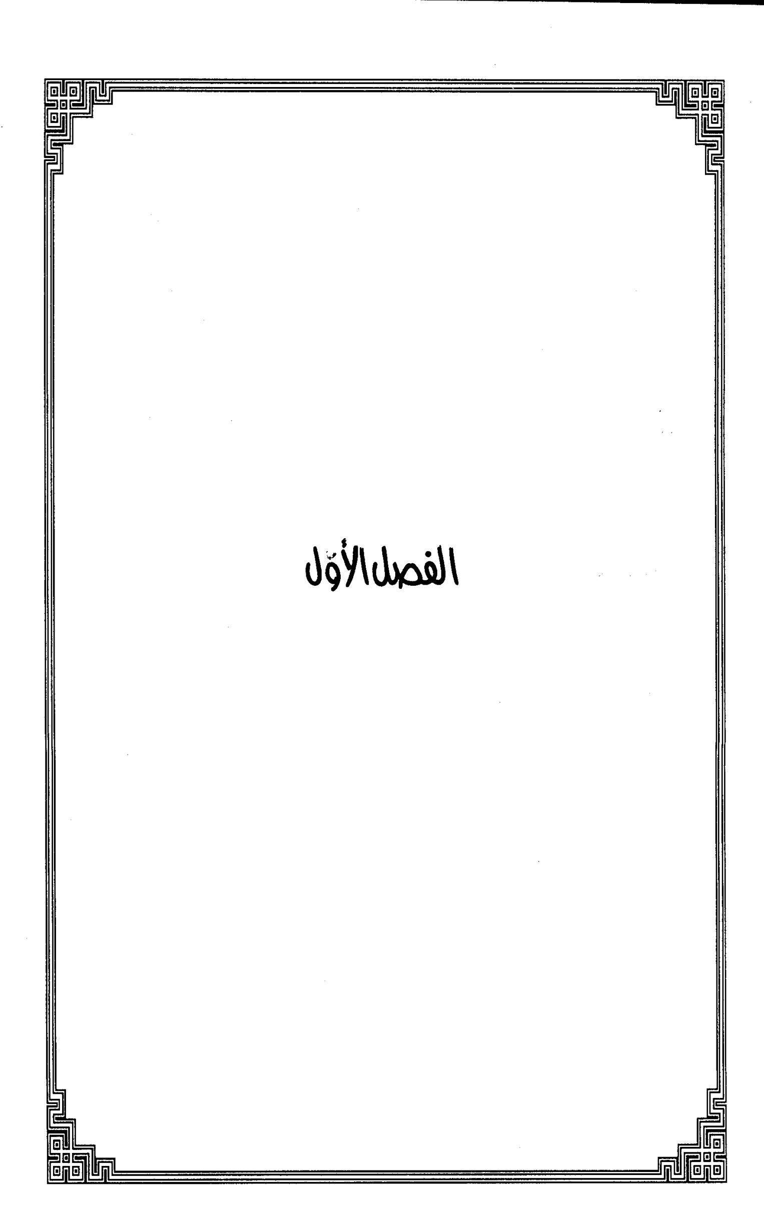
أورسينو	دوق إلليريا	Orsino
ڤالنتاين		Valentine
وكيوريو	اثنان من السادة من أتباع الدوق	Curio
الضابط ١		First Officer
الضابط ٢	من العاملين فى شرطة الدوق	Second Officer
ڤيولا	تتنكر فيما بعد باسم سيزاريو	Viola
سباستيان	شقيقها التوأم	Sebastian
ربان	قائد السفينة الغارقة، وصديق ڤيولا	Captain
أنطونيو	ربانٌ بحرىٌ آخر، صديق سباستيان	Antonio
أوليڤيا	كونتيسة	Olivia
ماريا	وصيفة أوليڤيا	Maria
سير توبى بلش	قريب أوليڤيا	Sir Toby Belch
سير أندرو إجيوتشيك	رفيق سيرتوبى	Sir Andrew Aguecheek
مالڤوليو	حاجب لدى أوليڤيا	Malvolio
فابيان	موظف فى منزل أوليڤيا	Fabian
المهرج (فيسته)	مضحك لدى أوليڤيا	Clown (Feste)

خادم أوليڤيا

كاهن

موسيقيون، لوردات، بحارة، أتباع

المكان إلليـريا، ودولة أخـرى على مسـافـة منهـا، على ساحـل البحـر الأدرياتيكى



الفصل الأوّل

المشهد الأول

(موسيقى - يدخل أورسينو، دوق إلليريا، وبصحبته كيوريو ولوردات آخرون)

الدوق : إن كانت الأنغامُ قوتًا للغَرام فاعزِفُوا ثم اعزِفُوا

كىْ تُتْخموا شَهيَّتى فَرُبَّما تَعْتَلُّ من تُخَمَةْ

ورُبَّمَا تَمُوتْ! فَلْتُعيدُوا ذَلكَ اللَّحْنَ عَلىَّ!

إنَّهُ قَدْ ذابَ فِى آخرِهِ رِقَّهْ!

وانْسَابَ فى أُذُنى.. كأنَّه صوتٌ جميلٌ ٥

مَرَّتِ الأنفاسُ فيه فَوْقَ أزْهَارِ البَنَفْسَجْ

فانْسَلَّ يَسْتَرِقُ الخُطَى ويَنْشُرُ الشَّذَا! كفىَ! تَوَقَّفُوا!

فلم يَعُدْ عَذْبًا كما كانْ!

أُوَّاهُ يا رُوحَ الغرامِ مَا أَشَدَّ قُوَّتَكْ.. ونَهَمَكْ!

وما أشَدَّ قُدْرَتَكْ.. على ابْتلاعِ كُلِّ شَىْءِ ١٠

مثلَ لُجَّةِ المُحيطْ! فَكُلُّ ما يَغُوصُ فيهْ

- مَهْمَا عَلاَ قَدْرًا فَلاَمَسَ الذُّرا -

يَنْحَطُّ فَوْرًا ثُمَّ يَغْدو سِعْرُهُ زهيدًا!

ما أكثرَ الصُّوَرَ التى يُوحى بها ذاك الغرامْ

إذ لا يَمُـوجُ غيـرُه بِمِثْـلِ هـذه الأوْهَـامْ ١٥

كيوريو : مولاىَ هلْ تَصِيدُ اليومْ؟

الدوق : أَصِيدُ ماذا يا كيوريو؟

كيوريو : الظَّبىَ يا مَوْلاى!

الدوق : أَصِيدُهُ بِقَلْبِىَ الذى أَرَاهُ أشرفَ الأعْضاءْ!

أُوَّاهُ عندما رأتْ عيناىَ أُوليڤيا لأوَّلِ مَرَّةْ

أَحْسَسْتُ أَنَّها تُطَهِّرُ الهوَاءَ من أدْرَانِه ٢٠

وعِنْدَهَا اسْتَحَلْتُ ظَبْيًا واسْتَحَالَتِ الأشْوَاقُ سِرْبًا

من كِلابِ الصَّيْد ذاتِ رَهْبَةٍ وقَسْوَةِ

ولَمْ يَزَلْ طِرَادُها لِلآنِ لِى!

(يدخل ڤالنتاين)

ماذا وَرَاءَكْ؟ ماذا حَمَلْتَ من أَنْبَائِها؟

ڤالنتاين : مَوْلاىَ عفوًا إِنَّنى مُنِعْتُ من رُؤْيَتِها.

لكنَّنى حَمَلْتُ من وصيفَةٍ بالبابِ هذه الإجَابَةْ: ٢٥

لَنْ تَكْشِفَ الحَسْنَاءُ حتَّى لِلسَّماءِ عَنْ مُحَيَّاهَا

إلاَّ إذَا مَرَّتْ بها سَبْعَةُ أَصْيَافْ

إذْ تَنْتَوِى إبْقَاءَ ذلكَ النِّقَابَ فى مَسِيرِها كأنَّها راهبَةٌ

كَيْمَا تُرَوَّى مَرَّةً فى اليَوْمِ أرْضَ الغُرْفَة
بِملْحِ قَطْرٍ يَجْرَحُ العَيْنَيْن.. كىْ تَحْفَظَ الذِّكْرَى ٣٠
لِذَلِكَ الأخِ الذى قَضَى.. ذِكْرَى حَبِيبٍ
لا تُرِيدُ أنْ تَزُولَ بلْ تَظَلَّ حَيَّةً وناضِرَةً
ودائمًا شَجِيَّةً فى الذَّاكِرَةْ.

الدوق : إنْ كانَ عِنْدَهَا مِنْ رِقَّةِ الفُؤَاد ما يَجْعَلُها
تُبَالِغُ السَّدَادَ فى دَيْنٍ مِنَ الحُبِّ الذى تُكِنُّهُ لذلكَ الشَّقِيقْ
فكيفَ يَغْدُو حُبُّها إذا أَصَابَ قَلْبَهَا سَهْمُ الغَرَامِ المُتْرَفُ الذَّهَبِى ٣٥
كىْ يَقْتُلَ المَشَاعِرَ الأُخْرَى التى تَدِفُّ عِنْدَهَا جَمِيعًا؟
أىْ إنْ تَرَبَّعَ المَلِيكُ نَفْسُهُ على عُرُوشِ مُلْكِهَا الثَّلاثَة
عَرْشِ الفُؤَادِ ثم عَرْشِ العَقْلِ فالكَبِدْ!
وصارَ مَالِكًا لِكُلِّ أَوْجُهِ الكَمَالِ عِنْدَهَا؟
فَلْنَمْضِ قَبْلِى نَحْوَ رَفَّاتٍ مِنَ الزَّهْرِ الجَمِيلْ ٤٠
فَخَاطِرَاتُ الحُبِّ تَزْهُو اليَوْمَ فى ظِلِّ الخَمِيلْ

(يخرجون)

المشهد الثانى

(تدخل ڤيولا، مع ربان سفينة، وبعض البحارة)

ڤيولا : يا أصْحَابْ.. فى أىِّ بِلادٍ نَحْنُ الآنْ؟

الربان : هذى إلّيرْيَا يا مَوْلاَتى.

ڤيولا : ماذا أفعلُ فى إلّيرْيَا

وأخى فى جَنَّاتِ الخُلْد؟

ولَعلَّ أخى لَمْ يَغْرَقْ.. ما رَأْيُكُمو يا بَحَّارَهْ؟ ٥

الربان : لَوْلاَ المُصَادَفَةْ.. لمَا نَجَوْتِ أنتِ نَفْسكْ

ڤيولا : وا أسَفًا لأخى المِسْكِينْ! فَلَعَلَّ مُصَادَفَةً أنْجَتْهُ كذلكْ!

الربان : هذا حَقٌّ يا مَوْلاتى.. ولَسَوْفَ أُعَزِّيك بِذِكْرِ مُصَادَفَةٍ أُخْرى

فَلْتَثِقى فى قَوْلى.. حينَ انْشَقَّتْ مَرْكَبُنَا نِصْفَيْن..

حينَ تَشَبَّثْتُمْ، أنتِ وبَعْضُ النَّاجِينَ على قِلَّتِهِمْ ١٠

بالقارِبِ حيثُ رَكِبْنَا ومَضَى تَدْفَعُهُ الرِّيح

شاهدْتُ أخاكِ وقَدْ أبْدَى فى وَقْتِ الخَطَرِ رَبَاطَةَ جَأْشٍ وحَصَافَةْ

إذْ رَبَطَ رِبَاطًا أَوْثَقَهُ بالسَّارِيَةِ الطَّافِيَةِ علَى وَجْهِ الماءْ

(دَرْسٌ كانَ تَعَلَّمَهُ منْ وَحْيِ شَجَاعَتِهِ والأَمَلِ الدَّافِقِ فى قَلْبِهْ)

فالسَّارِيَةُ قَوِيَّةْ! وهنالك كانَ كمِثْلِ المُوسيقِيِّ البَارِعِ أرْيون ١٥

إذْ وَثَبَ على ظَهْرِ الدُولْفِينْ! ولَقَدْ شَاهَدْتُ أخَاكِ

وقد أبْدىَ مَعْرِفَةً بالأَمْوَاجْ.. حتىَ غَابَتْ صُورَتُهُ عن عَيْنى.

ڤيولا : خُذْ هذا الذَّهَبَ مُكَافَأةً لِكَلاَمِكَ

ونَجَاتى تُحْيِى أَمَلى فى أنْ يَنْجُوَ

ويُؤكِّدُهُ ما صرَّحْتَ الآنَ بِه. هَلْ تَعْرِفُ هذا البَلَدَ إِذَنْ؟ ٢٠

الربان : بَلْ خَيْرَ مَعْرِفَةْ.. فَقَدْ وُلِدْتُ ها هُنَا ونَشَأْتْ..

فى بَلْدَةٍ على مَسَافَةٍ لَيْسَتْ تَزِيدُ عن ثَلاثِ سَاعَاتِ سَفَرْ

فيولا : مَنِ الَّذِى يَحْكُمُهُ؟

الربان : دُوقٌ نَبِيلْ.. اسْمًا وطَبْعًا! ٢٥

فيولا : وما اسْمُهُ؟

الربان : أُورْسِينُو!

فيولا : أُورْسِينُو! سَمِعْتُ وَالِدى يَذْكُرُهُ

وكانَ عِنْدَهَا عَزَبًا.

الربان : ولا يَزَالْ.. أو كانَ مِنْ عَهْدٍ قَرِيبْ. ٣٠

فمنذُ شَهْرٍ وَاحِدٍ وَحَسْبْ.. غَادَرْتُ ذَلِكَ المَكَانْ

وكانَ قَدْ أُشِيعَ عِنْدَهَا (وأنْتِ تَعْلَمِينَ أنَّ أَفْعَالَ الكِبَارْ

تَصِيرُ مُضْغَةً فى بَعْضِ أفْوَاهِ الصِّغَارْ)

أقولُ قد أُشِيعَ أنَّهُ يُرِيدُ أنْ يَحْظَى بِقَلْبِ أُولِيفْيَا الجَمِيلَةْ

فيولا : ومَنْ هِيَهْ؟ ٣٥

الربان : ذِى فَتَاةٌ فَاضِلَةْ.. وبِنْتُ كُونْتٍ ماتَ مِنْ سَنَةْ..

وكانَ يَرْعَاهَا شَقِيقُها الَّذِى سَرْعَانَ ما تُوُفِّىَ

وقِيلَ إنَّها مِنْ فَرْطِ حُبِّهَا لَهُ غَدَتْ تَعَافُ صُحْبَةَ الرِّجَالْ ٤٠

بلْ رُؤْيَةَ الرِّجَالْ.

فيولا : يا لَيْتَنى أكونُ مِنْ وَصِيفَاتِ الفَتَاةْ

بِحَيْثُ أُخْفِى ما أنَا عَلَيْهِ مِنْ مَكَانَةٍ عَنِ الدُّنْيَا

حتَّى تَحِينَ الفُرْصَةُ المُنَاسِبَةْ.

الربان : ذاكَ عَسِيرٌ يا مَوْلاَتى! إذْ لَنْ تَقْبَلَ طَلَبًا مِنْ أىِّ أَحَدْ ٤٥

حتَّى مِنْ لَدُنِ الدُّوقْ!

فيولا : أَخْلاَقُكَ يا رُبَّانُ حَمِيدَةْ

وإذَا كانَ الطَّبْعُ كثيرًا ما يُخْفِى الخُبْثَ بِمَظْهَرِ حُسْنٍ

فَأَنَا واثقَةٌ أنَّ الفكرَ لَدَيْكَ

يُوَافِقُ ما تُبْدِيهِ مِنَ الأَخْلاَقِ الحَسَنَةْ. ٥٠

أَرْجُوكَ إِذَنْ (وسَأُجْزِلُ فَيْضَ عَطَائِى لَكْ)

أنْ تُخْفِىَ أَمْرِى وتُسَاعِدَنِى أنْ أَتَنَكَّرَ

كَىْ أَتَّخِذَ الشَّكْلَ اللاَّزِمَ لِنَوَالِ مُرَادِى.

أَبْغِى أنْ أَلْتَحِقَ بِخِدْمَةِ هذا الدُّوقْ. ٥٥

قَدِّمْنِى مِنْ ثَمَّ إِلَيْهِ

وكأنّى كنتُ خَصِيًّا ذا صَوْتٍ حادِّ النَّبَرَاتْ

ولَسَوْفَ تُكَافَأُ قَطْعًا. . فَأَنَا أَحْذَقُ كُلَّ غِنَاءْ. . وسَأُطْرِبُهُ

بكثيرٍ مِنْ أَلْوَانِ الأَلْحَانِ المُخْتَارَةِ

كَىْ يُدْرِكَ أَنِّى مِنْ أَجْدَرِ مَنْ قامَ عَلَى خِدْمَتِهِ.

أَمَّا مَا قَـدْ تَأْتِـى الأَيَّامُ بِـهِ فَأَنَا أَتْرُكُـهُ لِلزَّمَـنِ ٦٠

وَرَجَائِى الأَوْحَدُ أَنْ تَلْتَزِمَ الصَّمْتَ إِزَاءَ تَحَايُلِىَ الفَطِنِ

الربان : فَلْتُصْبِحِى الخَصِىَّ فى خِدْمَتِهِ.. وسَوْفَ أَغْدُو التَّابِعَ الأَخْرَسْ

وَلْتَفْقِـدِ الإِبْصَارَ عَيْنِـى إِنْ أَرَادَ ذلكَ اللِّسَـانُ أَنْ يَهْمِـسْ

فيولا : شكرًا لَكَ. خُذْنى الآنَ إِلَيْه.

(يخرجون)

المشهد الثالث

(يدخل سير توبى بلش وماريا)

سير توبى : ما الذى تعنيه بنت أخى بذلك الحزن الشديد على وفاة أخيها؟ لا شك عندى أن الهم عدو للحياة.

ماريا : بالحق يا سير توبى! لابد أنْ تُبَكِّرَ قليلاً ولا تأتى فى هذا الوقت المتأخر من الليل، فإن قريبتك - مولاتى - تعترض اعتراضًا ٥ شديدًا على هذه المواعيد السقيمة.

سير توبى : لا اعتراضَ على ما سَبَقَ الاعتراضُ عليه!

ماريا : نعم ولكن لابد أن تلتزمَ بحدود اللياقة وتكتسىَ رداء الذوق!

سير توبى : أكتسى؟ لن أكتسىَ أرديةً أجمل مما أكتسيه الآن. فهذه الملابس

لائقة للشـراب، وكذلك هذا الحذاء. فإن لم يكن فليـشنق الحذاء نفسه فى رباطه! ١٠

ماريا : هذا الشراب والسُّـكْر سوف يقضى عليك، وقـد سمـعت مولاتى تشيـر إلى ذلك بالأمس. وسَمِـعْتُـها تتـحدثُ عن فـارسٍ أَحْمَقَ أَحْضَرَتْهُ ذاتَ ليلةٍ حتى يَخْطُبَهَا لنفسه. ١٥

سير توبى : منْ؟ سير أَنْدرُو إِجْيُوتشيكْ؟

ماريا : نعم. هو.

سير توبى : إنه من أشجع الرجال فى إِلّيريا كلها. ٢٠

ماريا : وما شأن ذلك بالموضوع؟

سير توبى : إن دخله ثلاثة آلاف دينار فى السنة.

ماريا : لن ينقضى العام حـتى يقضى على رأسماله كله. إنه أحـمق فعلاً ومسرف.

سير توبى : تبًّا لكِ على هذا القـول! إنه يعـزف الڤيولنشلُّو، ويتكـلم ثلاث لغات أو أربع.. كلمـة كلمة ودون كتاب.. وقـد مَنَحَتْهُ الطبيـعة كُلَّ مواهبِها الحَسَنَةْ! ٢٥

ماريا : كل المواهب حقا.. ومنها مَوْهِبَةُ البلاهة! فإلى جانب حُمْقِهِ، تجده مولعًا بالشجار، ولولا موهبةُ الجُبْن التى تُخَفِّفُ من مذاقه للشجار،

لَوَهَبَتْهُ الطبيعةُ بسرعة هبةً أخرى - وهى القبر - فى رأى الحكماء. ٣٠

سير توبى : أقسم إنهم أوغاد وناقمون.. أى من ينتقصون أىَّ شىء فيه. من هؤلاء؟ ٣٥

ماريا : الذين يضيفون أنه يَسْكَرُ كلَّ ليلةٍ فى صحبتك.

سير توبى : نشربُ أنخابَ ابنة أخى! ولسوف أشرب نخبها ما دام فى حلقى فتحة، وما دام فى إلّيريا شراب! من لا يشرب نخب ابنة أخى حتى يدورَ عقلُه حول أصبع قدمه مثل النَّحْلَةِ الدَّوَّارة جبانٌ حقير! ٤٠ هيا يا فتاة! علينا بالخمر المعتقة! فها قد أتى السير أندرو إجيوتشيك.

(يدخل السير اندرو إجيوتشيك)

سير اندرو : سير توبى بِلْشْ! كيف حالك يا سير توبى بِلْشْ؟

سير توبى : سير أندرو الرقيق! ٤٥

سير اندرو : مرحبًا يا فأرتى الجميلة!

ماريا : مرحبًا بك ياسيدى.

سير توبى : دَاعِبْ يا سير أندرو دَاعِبْ.

سير اندرو : ماذا تقصد؟

سير توبى : وَصِيفَةُ ابنةِ أخى. ٥٠

سير اندرو : الآنسة كَاعِبْ الكريمة.. أريدُ أن أتعرف بك.

ماريا : اسمى مارى يا سيدى.

سير اندرو : الآنسة مارى كاعب الكريمة –

سير توبى : لقـد أخطأتَ يا فَـارِسْ. دَاعِبْ لا كَاعِبْ. والمعنـى أن تُغَازِلَهَـا، تُلاَطفها، تخطب وُدَّها، تقتحمها. ٥٥

سير اندرو : أقسم إنى لا أستطيع اقتحامَها أمام النظارة. هل هذا معنى دَاعِبْ؟

ماريا : وداعًا لكما أيها السيدان.

سير توبى : لو تركتَها ترحلُ هكذا يا سير أنـدرو فليتك تعجزُ عن سَلِّ سيفك مرة أخرى! ٦٠

سير اندرو : إذا رَحَلْتِ هكذا يا آنسـة.. فَلَيْـتَنِى أعجـزُ عن سَلِّ سـيفى مـرة أخرى. يا سيدتى الجميلة.. هل تظنين أن بين يديك حمقى؟

ماريا : سيدى.. لستَ بين يدىَّ أو فى يدى! ٦٥

سير اندرو : أقسم إنك سوف تنالين يدى.. وهذه يدى ممدودةٌ إليك!

(يمد يده إليها)

ماريا : (تصافحه) اسمعْ يا سيدى! أنا حـرة فى تفكيرى. أرجوك مُدَّ يَدَكَ إلى قَبْوِ النبيذ ودعها تشرب!

سير اندرو : لماذا يا حبيبتى؟ أين استعارتك؟ ٧٠

ماريا : إنها جافة يا سيدى.

سير اندرو : حقا أعتقد كذلك. لستُ بهذا الغباء ولكنى أستطيع أن أحافظَ على جفاف يدى. ولكن ما فكاهتُك؟

ماريا : فكاهةٌ جافةٌ يا سيدى. ٧٥

سير اندرو : هل امتلأتِ بهذه الفكاهات؟

ماريا : نعم يا سيدى.. حتى لقد فاضَتْ من أطرافِ أصابعى.. والآنَ إذا تركتُ يدك... أصبحت عقيمًا.

(تخرج ماريا)

سير توبى : أيها الفارس! أنت فى حاجة إلى كأس من النبيذ.. متى رأيتُك مهزومًا إلى هذا الحد؟ ٨٠

سير اندرو : لم تَرَنى من قبلُ قَطْ.. على ما أعتقد.. إلا إذا كنتَ شاهدتَ النبيذ يهزمنى. أتصور أحيانًا أننى لا أتمتع بذكاء يزيد عن ذكاء المسيحى أو الرجل العادى. ولكننى آكل الكثير من لحم البقر، وأعتقد أنه يضر بذكائى. ٨٥

سير توبى : لا شك.

سير اندرو : لو تصورتُ ذلك لأقلعتُ عنه. سأركبُ غدًا عائدًا إلى منزلى يا سير توبى.

سير توبى : پوركوا يا فارسى العزيز؟

سير اندرو : وما پوركوا؟ افعلْ أو لا تَفْـعَلْ؟ ليتنى قـضيتُ فى تَعَلُّـم اللغاتِ ٩٠
الوقتَ الذى قـضيـتُه فى المبـارزةِ والرَّقْصِ وصيـد الدِّبَبَةْ. ليـتنى
تعلمت الفنونَ وحسب!

سير توبى : إذن لأصبحَ شعرُ رأسِكَ ممتازًا!

سير اندرو : عجبًا وهل دراستُها تُصْلِحُ شَعْرَ الرأس؟ ٩٥

سير توبى : بلا جدال! فأنتَ ترى أنه لن يَتَمَوَّجَ بطبيعته!

سير اندرو : لكنه يناسبنى تَمامًا . . ألا ترى ذلك؟

سير توبى : ممتاز. إنه يَتَهَدَّلُ مثلَ الكَتَّانِ على المِغْزَل، وأرجو أن أرى رَبَّةَ منزل
تضعُ المِغْزَلَ بين قدميها فتغزل شَعْرَكَ وتُخَلِّصُكَ منه! ١٠٠

سير اندرو : حقـا سأعـود غدًا للمنزل يا سـير توبى. إذ لن يَرَى ابنـةَ أخيك
أحـد، وإذا رآها أحـد، فـأراهن بنسـبـة أربعـة إلى واحـد أنهـا
سـترفـضنى. كـما إن الدوق الذى يقـيم بالقـرب من هذا المكان
يريدها لنفسه. ١٠٥

سير توبى : لن تقبل الدوق. فـهى لا تريد أن تتزوج شخصًـا أرفع منها، أو
أغنى أو أكبـر سنا أو أذكى. لقد سَمِـعْتُها تقسمُ على ذلك. لا
يزال الأمل قائمًا يا رجل.

سير اندرو : سأقيم هنا شهرًا آخر. فـأنا شخصٌ ذو مِزَاجٍ غاية فى الغرابة، فأنا ١١٠

أستمتع كثيراً بالحفلاتِ التنكريةِ والحفلاتِ عموماً فى بعض الأحيان.

سير توبى : وهل أنت بارعٌ فى هذه التفاهات يا فارس؟

سير اندرو : مثل أى رجل فى إلليريا، أيا كان، ما لم يكن أرفعَ مكانةً منى، ومع ذلك فأنا لا أدانى براعة الخبراء. ١١٥

سير توبى : ما وجهُ امتيازك فى رقصة الجاليارد يا فارس؟

سير اندرو : الحق أننى أستطيع أن أقفز قفزة الصَّلْصَةْ!

سير توبى : وأنا آتيك بلحم الضأن الذى تلزمه الصلصة!

سير اندرو : وأظن أننى ماهر فى القفزة الخلفية مثل أى رجل فى إلليريا. ١٢٠

سير توبى : لماذا تُخفِى هذه الأمور؟ لماذا تُسْدِلُ الستار على هذه المواهب؟ هل تخشى أن يعلوها التراب مثل لوحة السيدة مول؟ لماذا لا تذهب إلى الكنيسة راقصًا رقصة الجاليارد، وتعود إلى المنزل راقصًا رقصة العَدْوِ السريع؟ لو كنتُ مكانك لجعلتُ الخطواتِ فى المشى نفسه قفزاتٍ، وحتى لو ذهبت للمِرْحَاضِ لذهبتُ أرقصُ الرقصة الخُمَاسِيَّةَ! ماذا تعنى بهذا الموقف؟ هل علينا أن نُخْفى فَضَائلَنا فى هذه الدنيا؟ والحقُّ أنى أعتقد أن ساقَكَ الرياضية الممتازة قد تشكَّلَتْ تحت تأثير نجم الجاليارد! ١٢٥ ١٣٠

سير اندرو : ساقى قوية، وهى تجيد الأداء كثيراً إذا ارْتَدَتْ جَوْرَبًا مُلَوَّنًا بَديعًا.

هل نقوم بتنظيم بعض الحفلات؟

سير توبى : وماذا عسانا نفعل سوى ذلك؟ ألم نُولَدْ تحت تأثير برج الثور؟ ١٣٥

سير اندرو : الثور؟ إنه يحكم الجنبين والقلب.

سير توبى : لا يا سيدى.. بل الساق والفخذ.. هيا.. دعنى أراك تقفز! برافو! إلى أعلى! ها ها! ممتاز!

(يخرجان)

المشهد الرابع

(يدخل ڤالنتاين وڤيولا فى ملابس رجل)

ڤالنتاين : إذا استمر الدوقُ فى إغداقِ هذه المَكْرُمَاتِ عليكَ يا سيزاريو، فالأرجحُ أن تزدهرَ أحوالُك كثيرًا. لم يَعْرِفْكَ إلا من ثلاثة أيام لكنك غَدَوْتَ قريبًا كل القرب منه.

ڤيولا : إنك تخشى أن يَتَبَدَّلَ طبعُهُ، أو أنْ أُبْدِىَ إهمالاً فى عملى، ٥ ولذلك تتشككُ فى استمرار حُبِّهْ. هل هو ذو طبع متقلِّبٍ فى إبداء 'مكرماته'؟

ڤالنتاين : لا يا سيدى. صَدِّقْنى.

ڤيولا : شكرًا لك. ها قد أتى الدوق.

(يدخل الدوق أورسينو مع كيوريو والحاشية)

الدوق : منْ رأىَ اليومَ سيزاريو؟ أنتم! ١٠

ڤيولا : بل إنَّنى هُنَا.. فى الخِدْمَةِ يا مَوْلاى.

الدوق : (إلى كيوريو والحاشية)

فليبتعدْ عنى الجميعُ لحظةً وَاحدَةً! (**إلى ڤيولا**) يا سيزاريو!

لقد أحَطْتَ الآنَ بالأُمورِ كُلِّها.. فقد فَتَحْتُ الآنَ لكْ

كل المَغَالِقْ.. حتى كِتَابَ رُوحىَ الكَتُومْ.

وهكذا يا أيُّها الغُلاَمُ الطَيِّبُ.. وَجِّهْ إليها خَطْوَ أقْدَامكْ. ١٥

لا تقبلِ الرفضَ الذى تُبْديه لِلِّقاء. بل قِفْ على أبْوَابِها.

وقُلْ لَهُمْ بأنَّكَ انتَوَيْتَ أنْ تَظَلَّ مُغْروسًا هناك

ولَوْ نَمَا قدماك أثناءَ انْتِظَارِكْ.. حتى تُقَابِلَ الفَتَاةْ.

ڤيولا : لكنه بالحقِّ يا مولاىَ إنْ كانتْ (كما يُقال) فى الأَحْزَانِ غَارِقَةْ

فَلَنْ تَرْضَى بأنْ تَرَانى أبَدًا! ٢٠

اورسينو : أَكْثِرْ من الضَّجِيجِ والصَّخَبْ.. كىْ لا تعودَ خاوِىَ الوِفَاضْ

حتى ولو تَجَاوَزْتَ حُدُودَ الأدَبِ!

ڤيولا : لِنَفْتَرِضْ بأنَّنى حَادَثْتُهَا.. مولاىَ ماذا أقول؟

الدوق : إذنْ فأفْصِحْ عن غَرَامىَ المشْبوبِ لِلْفَتَاةْ!

خُذْهَا على غِرَّةْ.. بِهَجْمَةٍ مِنْ دَافِقِ الهَوَى العَميقْ! ٢٥

وشَرْحُ آلامى يليقُ بكْ.. وأنتَ يافعٌ صغير..

أَشَدَّ مِنْ إتْيَانِهِ على لِسانٍ مِرْسَالٍ وَقُورٍ طاعنٍ فى السِّنِّ.

فيولا : بل لا أظنُّ ذاكَ يا مولاى.

الدوق : صَدِّقْ حديثى أيُّها الفتى المحبوب

لسوفَ يُنْكِرُون ذلك الشَّبَابَ الغَضَّ فيكَ إنْ دَعَوْكَ رَجُلاً ٣٠

لَيْسَتْ شِفَاهُ مَنْ نُسَمِّيهَا (دِيَانَا) أكثرَ احْمِرارًا أو نُعُومَةً

وصَوْتُكَ الحَادُّ الجميلُ مثلُ أصْوَاتِ العَذَارَى..

فإنَّهُ يسيلُ رِقَّةً! وكُلُّ ما لَدَيْكَ مِنْ خِصَالٍ يَنْتَمِي لِلْمَرْأَة

وإنَّنى لواثقٌ مِنْ أنَّ طَالِعَكْ.. لخيرُ ما يُؤَهِّلُكْ.. لهذه المُهِمَّة! ٣٥

لِيَصْحَبِ الفتى هُنَا أربعةٌ أو خمسةْ.. أو يَذْهَبِ الجميعُ فى صُحْبَتِهِ

فأجملُ الساعاتِ أقْضِيها إذا اعْتَزَلْتُ النَّاسْ!

أما إذا وُفِّقْتَ فى المُهِمَّةْ.. فسوفَ تحيا فى ثراءٍ مثل مولاك

وسوف يَغْدُو ما لَدَيْه مِلْكَ يمينِكْ.

فيولا : سأبذلُ الجُهْدَ الجَهِيدَ فى اسْتِمَالَةِ الحَبِيبةْ ٤٠

(جانبًا) لكنَّها مُهِمَّةٌ عَسِيرَةٌ وشاقَّةْ!

مَهْمَا تكنْ تلك التى يُرِيدُها زَوْجَةْ

فإنَّنى أريدُ أنْ أكونَ زَوْجَتَهْ!

(يخرج الجميع)

المشهد الخامس

(تدخل ماريا والمهرج)

ماريا : لا! لابد أن تقول لى أين كنت.. وإلا لن أفتح فمى بمقدار شعرة واحدة فى التماس الأعذار لك. لسوف تشنقك مولاتى بسبب غيابك عنها هذه الفترة!

المهرج : فَلْتَشْنُقْنى! من يُشنقْ الشنقَ الجميل فى هذه الدنيا.. لن يَخْشى أيَّةَ رايات. ٥

ماريا : أَثْبِتْ صِحَّةَ ما تقول.

المهرج : لنْ تشهدَ عيناهُ إنسانًا يخشاه.

ماريا : إجابةٌ جميلةٌ.. وهزيلة. سأقول لك أين ولد ذلك المثل، أى "لا أخشى أية رايات". ١٠

المهرج : أين يا مارى الكريمة؟

ماريا : فى الحرب! وقد تُواتيك الجرأة لتزعم ذلك فى غمار تهريجك.

المهرج : فليهبِ اللهُ الحكمةَ للحكماء.. أما المهرجون فعليهم أن يستخدموا مواهبهم. ١٥

ماريا : سوف تُشنقُ بسبب غيابك الطويل.. أو تُطْرَدُ من الخدمة. أفلا يماثل ذلك الشنقَ فى نظرك؟

المهرج : كم من شَنْقٍ جميلٍ أنقذ المرءَ من زَوَاجٍ قبيحْ، وأمَّا الطرد من الخدمة،

فليساعدنى الصيف على احتماله. ٢٠

ماريا : أنت تصر على الكتمان إذن؟

المهرج : ليس على الكتمان.. ولكننى أعتمد على ذريعتين.

ماريا : حتى إذا فشلت إحداهما نجحت الأخرى.. وإذا فشلت الاثنتان فكأن حمالة السراويل قُطِعَتْ.. وسَقَطَتْ سراويلك!

المهرج : قولٌ موفقٌ، بالحق، بل بالغُ التوفيق! أنت حرة فيما تفعلين. وإذا أقلعَ سير توبى عن الشراب، فسوف تكونين أنسب زوجة فى اللِّيريا كلها له. ٢٥

ماريا : اسكتْ أيها الوغد. لا تَزِدِ الكلامَ فى هذا الموضوع. فها هى ذى مولاتى قادمة. والأفضل لك أن تستعد بذريعة مقبولة.

(تخرج ماريا)

(تدخل الليدى أوليفيا مع مالفوليو وبعض أفراد الحاشية)

المهرج : (جانبًا) يا أيتها اللماحية.. إن قضت مشيئتك.. ألهمينى التوفيق فى التهريج! فالأذكياء الذين يظنون أنهم 'لماحون' كثيرًا ما يتضح أنهم حمقى! وأنا الواثق من افتقارى إليك، قد يرى الناس عندى الحكمة! إذ ماذا يقول كويناپالوس؟ ''المهرج اللَّمَّاحُ أفضلُ من اللَّمَّاح الأحمق!'' بارك الله مولاتى! ٣٠ ٣٥

اوليفيا : أَخْرِجُوا المهرجَ من هنا!

المهرج : ألم تسمعوا ما قَالَتْهُ يا أصحاب؟ أَخْرِجوا الليدى من هنا!

اوليفيا : خسئت! لقـد جَفَّ نَبْعُكَ. لن أقبل المزيد منك. كمـا إنك أصبحت خائنًا.

المهرج : هذان عيبان يا مولاتى.. والشراب والمشورة الصائبة تصلحانهما. فإذا سَقَـيْتِ المهرجَ الذى جَفَّ نَبْعُهُ شَـرَابًا، لم يَعُدْ يعانى من الجـفاف. ولنطلبْ من الخـائنِ أن يُصْلِحَ حـاله، فإذا انصـلح حاله، لم يعـد خائنًا. أما إذا لم ينصلح، فلنطلب من مُرَقِّـع الثياب إصلاحه. فكل ما نُصْلِحُـهُ نُرَقِّعُهُ. فالـفضيلةُ التى تَأْثَمُ يَظهـر فيها خَـرْقٌ مُرَقَّعٌ منَ الخطيئة، والخطيئـة التى تنصلح تبدو فيها رقعةُ الفـضيلة. فإذا كانتْ هذه الحجـةُ سليمة، وثَبَتَ التـرقيعُ فى كل شىء، فبهـا، وإلا كيف نداوى الحال؟ فمثلما يقال إن المصـيبةَ أصدق دَيُّوث، يُقال إن الجَمالَ زهرة ما تفـتأ أن تذوى. لقـد طَلَبَتِ الليدى إخراج المـهرج من هنا، وهكذا أقول من جديد: أَخْرِجُوها!

اوليفيا : لقد طلبتُ منهم إخراجَكَ أنت من هنا!

المهرج : سـوءُ تفاهمٍ من الطـبقـةِ الأولى! مولاتى: لا يُـصْبِحُ الراهبُ رَاهِبًـا بارتداء قلنسوة الرهبـان، وهذا يماثل قولى إن رِدَاءَ عقلى ليس مـتعددَ الألوان مثل رداء جـسدى. يا مولاتى الطـيبة: اسـمحى لى أن أُثْبِتَ أنك مهرجة!

اوليفيا : هل تستطيع ذلك؟

المهرج : بكل براعة يا مولاتى الكريمة.

اوليفيا : قَدِّمْ بُرْهَانَك.

المهرج : لابد لى من استجوابك يا مولاتى. يا فأرةَ الفضيلةِ الكريمة.. ٦٠
أجيبينى!

اوليفيا : ما دامتْ هذه هى التسريةُ الوحيدةُ المتاحة.. سوف أقبلُ براهينك

المهرج : مولاتى الكريمة. عَلاَمَ تلبسين ثياب الحداد؟

اوليفيا : على وفاة أخى أيها المهرج الكريم. ٦٥

المهرج : أظن أن روحه فى النار يا مولاتى.

اوليفيا : أنا واثقةٌ أن روحه فى الجنة يا مهرج.

المهرج : إنه تهريج أَشَدُّ يا مولاتى أنْ تحزنى هذا الحزن على روح أخيك،
وهى فى الجنة. أخرجوا المهرجة من هنا أيها السادة. ٧٠

اوليفيا : ما رأيك فى هذا المهرج يا مالفوليو؟ ألم يَتَحسَّنْ مستواه؟

مالفوليو : نعم. وسوف يزداد تهريجًا حتى ينتفضَ جسمه فى سكراتِ الموت.
فالضعف الذى يجعل الحكماء يذوون، يزيد المهرجين تهريجًا. ٧٥

المهرج : فَلْيُصِبْكَ الله يا سيدى بضعفٍ عاجلٍ حتى تزدادَ تهريجًا وحُمْقًا!
لسوف يقسمُ السير توبى على أننى لست ثعلبًا ماهرًا (مثلك) ولكنه
لن يراهن بمليمين على أنك لست مهرجًا أحمق!

اوليفيا : ما رَدُّكَ على هذا يا مالفوليو؟ ٨٠

مالفوليو : أدهشُ كيف تستمـتعُ مولاتى بهذا الوَغْد العَقيم. لقـد شَهِدْتُ هزيمَتَهُ من عهدٍ قريب على يَدَىْ مهرجٍ عادى يعمل فى إحدى الحانات، ولا يزيد عـقله عن قطعة من الحـجر! انظرى إليـه الآن وقد نفـدت كل ألاعيبه فعلاً، فإذا لم تضحـكى وتهيئى الفرصة له، فلن يستطيع فتح فمه. وأزعم أن العقلاء الذين يضحكون ملء أشداقهم على هذا النوع ٨٥ من المهرجين، لا يزيدون عن كونهم مساعدين لهم.

اوليفيا أنت مريضٌ بحبٍّ ذاتك يا مالفوليو، وتتذوقُ الأشياء بشهية معتلة. فالكريم البرئ سليمُ الطوية يرى أن هذه القـذائف اللفظية من السهام ٩٠ التى نصيد بها الطيورَ وأنت تراها من قنابل المدافع. والمهرج المسموح له بالسـخرية لا يقـذف بالبـاطل، ولو اقتـصـر على السخـرية طول الوقت، والرجل المشهود له بالحصافـة لا يأتى بالبهتان أبدًا، حتى لو اقتصر على اللوم والتأنيب. ٩٥

المهرج فَلْيَهِبْكِ مـيركورى رَبُّ الغِشِّ القدرةَ على الكذب، مـا دمت تناصرين المهرجين!

(تدخل ماريا)

ماريا مولاتى! بالباب سيد شاب يرغب بشدة فى محادثتك. ١٠٠

اوليفيا مُرْسَلٌ من دوق أورسينو؟

ماريا : لا أعرف يا مولاتى. إنه شاب جميل. ومعه صحبة رفيعة.

اوليفيا : مَنْ مِنْ رجالى يمنعه من الدخول؟

ماريا : سير توبى.. قريبك يا مولاتى. ١٠٥

اوليفيا : مريه أن يتركه ويحضر.. أرجوك. فحديثه جنون فى جنون. تبًّا له!

(تخرج ماريا)

واذهب أنت يا مالفوليو. فإن كان مرسالَ خِطْبَةٍ من الدوق، فقل إنى مريضة، أو لستُ فى المنزل، أو أى شىء تريد، حتى تصرفه عنا. ١١٠

(يخرج مالفوليو)

أرأيتَ يا سيد كيف أصْبَحَتْ فكاهاتُك قديمة وكيف ينفر منها الناس؟

المهرج : لقد دافعتِ عنًّا يا مولاتى كأنما سيصبح ابنُك الأكبرُ مهرجًا. وأدعو الرب جوف أن يملأ رأسه بالمخ. ها هو ذا يأتى! قريب لك ذو مخ بالغ الضعف. ١١٥

(يدخل سير توبى)

اوليفيا : أقسم بشرفى.. إنه نصف مخمور. من الذى بالباب يا ابن العم؟

سير توبى : سيد مهذب.

اوليفيا : سيد مهذب؟ أى سيد مهذب؟ ١٢٠

سير توبى : سيد مهذب هنا – **(يتجشأ)** لَعَنَ اللهُ الرِّنْجَةَ المُخَلَّلَةْ! مـا أحوالُك أيها السكِّير.

المهرج : مرحبا بالسير توبى الكريم!

اوليفيا : يا ابن العم يا ابن العم! كيف أبدلتَ بالصَّبُوحِ الغَبُوقْ؟ ١٢٥

سير توبى : الفُسُوقْ؟ إننى أتحدى الفُسوق. بالباب شخص ينتظر.

اوليفيا : نعم. حقًّا. فما منزلته؟

سير توبى : فليكن الشـيطان إذا أراد! لـست أهتم! وأقـول: المهم هو الإيمان! على أى حال، يستوى هذا وذاك! ١٣٠

(يخرج السير توبى)

اوليفيا : ماذا يشبهُ السكرانُ يا مهرج؟

المهرج : يشبـه الغَرِيقَ، والمهرجَ، والمجنون. فـإذا تجاوز 'الانبساط' بكأس واحدة أصبح مهرجًا، والكأس التالية تجعله مجنونًا، والثالثة تُغْرِقُهُ.

اوليفيا : اذهب فاستدع محقق الوفيـات، ودعه يفحص حالة ابن عمى. فقد وصل إلى المرحلة الثالثة من الشراب.. وغَرِقْ! اذهب للاعتناء به. ١٣٥

المهرج : إنه فى مرحلة الجنون فقط يا مولاتى. وسـوف يقوم المهرج برعاية المجنون.

(يخرج المهرج)

(يدخل مالفوليو)

مالفوليو : مولاتى. بالباب شاب يقسم أن يحادثك. قلت له إنك مريضة، فقال إنه يعرف ذلك، وأتى حتى يحـادثك لهذا السبب. ثم قلت له إنك نائمة فـبدا أن لديه علمًا سـابقًا بذلك أيضًا، وهكذا أتى ليـحادثك. ماذا أقول له يا مولاتى؟ إنه مُحَصَّنٌ ضد أى صَدٍّ أو رَدٍّ. ١٤٠ ١٤٥

اوليفيا : قل له لن أسمح له بمحادثتى.

مالفوليو : قلت له ذلك فقـال إنه سوف يقف على بابك مثل العمـود المقام أمام مكتب المأمور، أو مـثل الوتد الذى تقام عليـه الأريكة، حتى تحين له محادثتك. ١٥٠

اوليفيا : أى نوع من الرجال هو؟

مالفوليو : عجبًا! من البشر!

اوليفيا : أقصدُ أىُّ شكلٍ من الرجال؟

مالفوليو : أخلاقُه بالغةُ السوء: يقول إنه سوف يحادثك إن شئتِ أم أبيتِ. ١٥٥

اوليفيا : ما شخصيتُه وما عُمْرُهُ؟

مالفوليو : لم يبلغْ مبلغَ الرجالِ بعْد، وإن كان قـد تخطَّى مرحلةَ الطفولة، مثل قرن البسلة الذى لم يـنضج، أو التفاحة التى مازالت خـضراء. كأنه ماءُ البحر بين المدِّ والجَـزْر، بين الغلامِ والرَّجُلْ. وهو بالغُ الوسامَة، وصوتُه بالغُ الحدة فى الكلام، فكأنه ما زال يرضعُ لبن أمه. ١٦٠

اوليفيا : اسمحْ له بالدخول. واستَدْعِ وصيفتى. ١٦٥

مالفوليو : أيتها الوصيفة. مولاتك تدعوك.

(يخرج مالفوليو)

(تدخل ماريا)

اوليفيا : أَحْضِرِى الآن خِمَارِى واجْعَلِيه فَوْقَ وَجْهِى:
مِنْ جديدٍ سوفَ نُصْغِى لِرَسُولٍ مِنْ لَدُنْ أورْسِينُو.

(تدخل فيولا)

فيولا : ربةُ البيتِ الكريمةُ. أيكُنَّ؟

اوليفيا : كَلِّمْنى وأنا اتكلمُ باسْمها. ماذا تبغى؟ ١٧٠

فيولا : يا ذاتَ الجمالِ الوَضَّاءِ الخَلاَّبِ البَاهِرِ الذى لا يُجَارَى - أرجوكِ أن تخبرينى إنْ كانتْ هذه ربَّةَ البيت، إذْ لم أشاهدْها من قبل. وأكره أن تذهبَ كلماتى أدراجَ الرياحِ. فإلى جانبِ الأُسْلُوبِ الممتازِ الذى كُتِبَتْ بِهِ، فإننى بذلتُ جُهْدًا كبيرًا فى استِظْهَارِها. فيا أيَّتُها الجميلاتُ الكريماتُ، أرجو ألاَّ تَسْتَهْزِئْنَ بى، فأنا بالغُ الحساسيةِ ١٧٥ لأدْنَى كلمةٍ جارحة.

اوليفيا : من أين أتيت سيدى؟

فيولا : لا أكاد أستطيع أن أقول كلامًا خارج النص الذى حفظته، وهو لا يتضمن هذا السؤال. أيها الرقيقةُ الكريمة، أريد تأكيدًا معقولاً بأنك ١٨٠

ربةُ المنزل، حتى أواصلَ إلقاء كلامى.

اوليفيا : هل أنت ممثل؟

فيولا : كلا وبكل إخلاص! ومع ذلك. فإننى أقسم بأنْيَابِ أفعى الخُبْثِ إننى ١٨٥
لست الشخص الذى ألعب دوره. هل أنت ربة المنزل؟

اوليفيا : إذا لم يكن لى أن أغتصبَ ذاتيِ، فأنا هى.

فيولا : المؤكد قطعًا أنك إذا كنت هى، فأنت تغتصبين ذَاتَك. فما يجبُ
عليك أن تمنحيه يجبُ عليك ألاّ تمنعى الدنيا من نَوَاله. ولكننى
أَخْرُجُ بذلك عن نَصِّ مُهِمتى. سوف أتابعُ حديثى فى امتداحك، ثم ١٩٠
أُطْلِعُكِ على قلب رسالتى.

اوليفيا : انتقلْ إلى ما هُوَ مُهِمٌّ فيها، وسوفَ أُعْفِيكَ من المدح.

فيولا : وا أسفا! لقد بذلت جهدًا كبيرًا فى استظهاره. وهو شعر. ١٩٥

اوليفيا : والأرجح إذن أن يكون كاذبًا. أرجوك لا تُنْشِدْه. سَمِعْتُ أنك كنت
سليطَ اللسانِ عند بابى، وقد سَمَحْتُ بمقابلتك بدافع الفضول
والدهشة لا لأستمع لما تقول. فإن كنت مجنونًا فانصرفْ. وإذا كنت ٢٠٠
عاقلاً فأوجز مقالك. ولستُ مجنونة حتى أشاركك فى حوار خَبَلْ.

ماريا : هل تَنْشُرُ شراعك يا سيد؟ طريقُ الرحيلِ أمامك.

فيولا : لا يا من تتولى تنظيفَ السفينة. سيظلُّ شراعِى مطويًا فترة أطول. ٢٠٥
(إلى أوليفيا) وأرجو أن تُخَفِّفى قليلاً من حِدَّةِ صاحبتك الحُلْوَة

العملاقة! فهل أنت على استعداد لسماعِ رسالتى. . فأنا رسولٌ.

اوليفيا : لابد أن لديك رسالةً رهيبةَ تريد الإدلاءَ بها، ما دُمْتَ قد قَدَّمْتَ لها هذا التقديم الرهيب. هاتِ رسالَتَكْ. ٢١٠

ڤيولا : لن تسمعَها سوى أُذُنَيْك. لم آتِ بإعلانِ حَرْب، ولا بِطَلَبِ خُضُوعْ، لكننى أحمل غُصْنَ زيتونٍ فى يدى، وكلماتٍ يعمرها السلم مثلما تعمرها المعانى.

اوليفيا : ولكنك بدأت بسلاطة اللسان. فما أنت وماذا تريد؟ ٢١٥

ڤيولا : سلاطةُ اللسان التى بَدَتْ منى جاءت رَدًّا على سوء استقبالى. وأما ما أنا وما أريد فَهُمَا من الأسرار مثل العِفَّةْ! مُقَدَّسَةٌ فى أذنيك، ومُدَنَّسَةٌ فى آذان الآخرين. ٢٢٠

اوليفيا : فلتخرجْن جميعًا. سوف نختلى به لنسمع القداسة!

(تخرج ماريا والوصيفات)

والآن يا سيد. ما نص الرسالة؟

ڤيولا : يا أعذب الفتيات –

اوليفيا : مذهب يبث العزاء والسلوى، ويمكن الإطالة فيه لكن – أين النَّصُّ الذى جئت به؟ ٢٢٥

ڤيولا : فى صدر أورسينو.

اوليفيا : فى صدره؟ فى أى فَصْلٍ من فصول ذلك الكتاب؟

فيولا : إذا أجَبْتُ بنفس الأسلوب قلت: فى الفصل الأول من قلبه. ٢٣٠

اوليفيا : قرأتُ ذلك الفصل، وهو يقوم على الزندقة. هل فَرَغْتَ من حديثك؟

فيولا : مولاتى الفاضلة، دعينى أشاهد وجهك.

اوليفيا : هل كلَّفك مولاى بأن تتفاوضَ مع وَجْهى؟ لقد خَرَجْتَ الآن على ٢٣٥
النص، ولكننا سوف نرفع الستار ونُرِيكَ الصورة. **(ترفع النقاب)**
انظرْ سيدى! هذه اللوحة تُمَثِّلُنى. أَلَمْ يتفوقْ مُبْدِعُها؟

فيولا : إنها فائقةُ التصوير إنْ كان الله قد أَبْدَعَها كلها.

اوليفيا : إنها ذاتُ ألوانٍ ثابتة.. لن تَمْحُوَهَا الريح وتقلبات الجو! ٢٤٠

فيولا : هذا جمالُ الامتزاجِ الحقِّ للألوانِ فى اللَّوْحَةْ
إذ خَطَّتِ الفُرْشَاةُ فى يَدِ الطَّبيعةِ الجميلةِ المُبْدِعَةْ
ألوانَها الحمراءَ والبيضاءْ! قد تُصْبِحِينَ يا فَتَاتى
أَقْسَى فَتَاةٍ فوقَ هذه البَسِيطَةْ
إذا اصْطَحَبْتِ ذلك الجَمَال كُلَّهُ إلى الثَّرَى ٢٤٥
ولم تُخَلِّفِى فى الأَرْضِ صُورةً لهُ بَيْن الوَرَى

اوليفيا : لا يا سيدى! لن أكون بهذه القسوة! بل سوف أُوزِّع على الناس قوائمَ
كثيرةً تتضمنُ وصفَ جمالى. فسوف أُجْرِى له جَرْدًا، وأُرْفِقُ القوائمَ
التى تتضمنُ وَصْفًا لكلِّ جزءٍ وأداةٍ بوَصِيَّتى فى مُلْحَقٍ خاص. فمثلاً
عندك شفتان قانيتان، عينان عسليتان، ولهما أجفان، ورقبة واحدة، ٢٥٠

وذقن واحدة، وهلم جرا. هل أُرسِلْتَ إلى هنا لتقدير قيمتى؟

فيولا : الآنَ أستطيعُ أنْ أرَى حَقِيقَتَكْ!

فأنتِ ذاتُ كبرياءٍ فاقتِ الحُدودْ

لكنه حتى إذا كنتِ الشيطانْ. . فأنتِ فاتِنَةْ ٢٥٥

وسَيِّدِى يُكِنُّ أعمقَ الغَرَامِ لَكْ. . ولا مَنَاصَ مِنْ وِصَالِهِ

حتى وإنْ لَبِسْتِ تاجًا للْجَمَالِ لا يُبَارَى!

اوليفيا : وكيفَ يُبْدِى الحُبَّ لى؟

فيولا : يُبْدِيهِ فى آياتِ تَقْدِيسهْ. . فى أغْزَرِ الدُّموعْ!

يُبْدِيهِ فى أنَّاتِهِ التى بالحُبِّ تَهْدِرْ. . وفى تَنَهُّدَاتِهِ المُلْتَهِبَةْ! ٢٦٠

اوليفيا : مَوْلاَكَ وَاثِقٌ مِنْ مَوْقِفِى فإننى عَاجِزَةٌ عن حُبِّهْ.

ورَغْمَ ذَاكَ قُلْتُ إنه لذو فَضِيلَةٍ كما عَرَفْتُ فيه النُّبْلَ!

ثَراؤُهُ عَرِيضْ - شَبَابُهُ ذُو نُضْرَةٍ ولَمْ تَشُبْهُ شَائِبَةْ

و صِيتُهُ يَفِيضُ بالثَّنَاءِ والحَدِيثِ عن سَخَائِهِ وعِلْمِهِ وجُرْأتِهِ!

كما عَرَفْتُ أنه حَبَاهُ اللهُ بَسْطَةً فى الجِسْمِ فاستَوَتْ رَشَاقَتُهْ! ٢٦٥

لكننى لا أستطيعُ أنْ أُحِبَّهُ، وكان يَنْبَغِى لَهُ

قَبُولُ هذهِ الإجابةِ التى أسُوقُها مِنْ زَمَنٍ.

فيولا : لَوْ كنتُ أُكِنُّ غَرَامًا لَكِ مثلَ لَهِيبِ غَرَامِهْ

وأُعَانِى مِثْلَ مُعَانَاتِهْ. . وأُكَابِدُ عَيْشًا صِنْوَ المَوْتِ كمِثْلِهْ

ما كنتُ لأفْهَمَ أىَّ جحودٍ عِنْدَكِ بلْ أَسْتَنْكِرُهُ أو أُنْكِرُهُ! ٢٧٠

اوليفيا : عجبًا! ماذا كنتَ ستَفْعَلْ؟

فيولا : أَبْنِى كُوخًا مِنْ أَغْصَانِ الصَّفْصَافِ على بَابِكَ

وأُنَادِى رُوحِى فى المَنْزِلْ!

أكتُبُ بعضَ أغانِى الإخْلاصِ فَأَبْكِى الحُبَّ المَحْرُومَ وأُنْشِدُهَا

وبأعْلَى صَوْتٍ حتى فى هَدْأةِ ساعَاتِ اللَّيْل ٢٧٥

وأُرَدِّدُ تَسْبِيحِىَ باسْمِكِ حتى تُرْجِعَهُ كُلُّ تِلالِ الأَرْضْ

وتُشَارِك رَبَّةُ أَصْدَاءِ الأَجْوَاءْ

تَرْدِيدَ نِدَائِى "أُولِيْفِيا"! ما كُنْتُ أُتِيحُ لَكِ الرَّاحَةَ

ما بَيْنَ هَوَاءٍ وتُرَابٍ حتى تُبْدِى الإشْفَاقَ عَلَىَّ!

اوليفيا : أىْ كنتَ تفعلُ الكثير! ما نَسَبُكْ؟ ٢٨٠

فيولا : فوقَ حُظُوظِى. . لكنّى ذو مَنْزِلَةٍ لا بَأْسَ بِها

فأنا من مَنْزِلَةِ الأسْيَادْ.

اوليفيا : اذْهَبْ إذنْ إلى مَوْلاكَ قُلْ لَهُ بأنَّنى لا أستطيعُ أنْ

أُحِبَّهُ واطْلُبْ إليه أنْ يكُفَّ عن إرْسَالِ رُسُلِهْ،

إلاَّ إذا أَرَدْتَ أنْ تُكَرِّرَ الزِّيَارَةْ. . فَرُبَّمَا ٢٨٥

أَرَدْتَ أنْ تُحِيطَنِى عِلْمًا بِرَدِّ فِعْلِهِ. . وَدَاعًا!

شُكْرًا على جُهُودِكْ. إليْكَ هذا الكيسُ أنْفِقْ ما بِهِ!

(تعرض عليه مالاً)

ڤيولا : مولاتى! لستُ رسولاً مأْجُورًا فاحْتَفِظِى بِنُقُودِكْ.
أمَّا مَنْ يطلبُ تَرْضِيَةً فهو رئيسى لا شَخْصِى!
ولْيَجْعَلْ رَبُّ الحُبِّ فؤادَ حَبِيبِكِ حين تُحِبِّينَ مِنَ الحَجَرِ القَاسِى　　٢٩٠
ولْيَجْعَلْهُ يُنْكِرُ نارَ غَرَامِكِ إنْكَارَكِ لِغَرَامِ رئيسى
وَوَدَاعًا يا أَجْمَلَ بلْ أقْسَى النَّاسِ!

(تخرج ڤيولا)

اوليفيا : **(تردد لنفسها أقوال ڤيولا أولاً)**
"ما نَسَبُكَ؟ فَوْقَ حُظُوظِى! لكنّى ذو مَنْزِلَةٍ لا بَأْسَ بِهَا
"فَأَنَا مِنْ مَنْزِلَةِ الأَسْيَادْ". أُقْسِمُ إنَّكَ صَادِقْ!　　٢٩٥
فَلِسَانُكَ، وَجْهُكَ، أطْرَافُكَ، أفْعَالُكَ، رُوحُكَ –
تَشْهَدُ مَرَّاتٍ خَمْسًا لَكَ بالرِّفْعَةْ! لا! لَيْسَ بِهذِى السُّرْعَةْ!
فَلأَتَمَهَّلْ! فلأتمهل! إلاَّ لَوْ كانَ المُرْسَالُ هو السَّيِّدْ!
ماذا أفعلُ؟ هَلْ يُعْقَلُ أنْ تَسْرِىَ عَدْوَى المَرَضِ
إلى الإنْسانِ بِتِلْكَ السُّرْعَةْ؟ إنِّى لَيُهَيَّأُ لِى أنِّى أَشْعُرُ　　٣٠٠
بِمَحَاسِنِ هذا الشَّابِّ وقَدْ زَحَفَتْ تَسْتَرِقُ الخَطْوَ
وتَسْكُنُ فى عَيْنَىَّ بَمَكْرٍ خُلْسَةْ! فَلْيَكُنِ الأمرُ كذلك!

مالفوليو! أَيْنَ ذَهَبْت!؟

(يدخل مالفوليو)

مالفوليو : موجودٌ يا مَوْلاتى طَوْعَ بَنَانِكْ.

اوليفيا : اذْهَبْ فَأَدْرِكِ الْمُشَاكِسَ الذى أَرْسَلَهُ الدُّوقْ،

فَقَد أَصَرَّ أنْ أنالَ ذلكَ الخَاتَمْ.. إنْ شِئْتُ ذاكَ أمْ أَبَيْتُهْ! ٣٠٥

أَخْبِرْه أنَّنى لَنْ أَقْبَلَهْ.. وقُلْ لَهُ ألاَّ يُشَجِّعَ سَيِّدَهْ

على التَّمَادى فى الطَّلَبْ! ألاَّ يُطَيِّبَ خَاطِرَهْ

بِخَوَادعِ الآمالْ! فَلَنْ أكونَ مِنْ نَصيبِه!

وإنْ أتَى ذاكَ الفَتَى إلى هُنا غَدًا

فسوفَ أشرحُ الأَسْبَابَ لَهْ! أسرِعْ إذنْ مالفوليو! ٣١٠

مالفوليو : مولاتى لن أَتَوَانَى!

(يخرج مالفوليو)

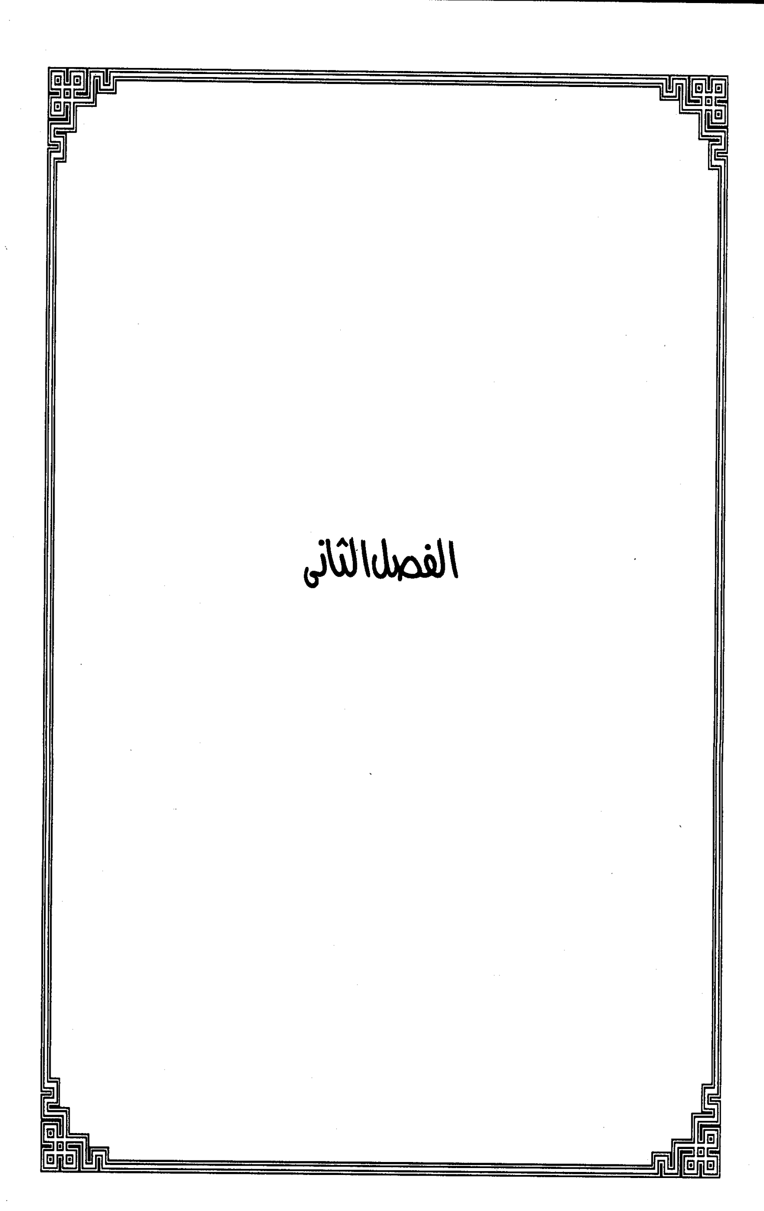
اوليفيا : لا أدرى ما أَفْعَلُ بَلْ أَخْشَى أنَّ العَيْنَيْنِ الآنْ

قد ضَلَّلَتَا عَقْلِى شَرَّ ضَلاَلٍ يَعْرِفُهُ إنْسَانْ

أَظْهِرْ يا قَدَرُ إذَنْ جَبَرُوتَكَ إذْ إنَّا لاَ نَمْلِكُ أَنْفُسَنَا

ما سُطِّرَ فى لَوْحِ الغَيْبِ يكونُ ولا مَهْرَبَ مِمَّا كُتِبَ عَلَيْنَا ٣١٥

(تخرج)



الفصل الثاني

المشهد الأول

(يدخل أنطونيو وسباستيان)

انطونيو : ألا تودُّ أنْ تمكثَ معى مدةً أطول؟ ألا تريدُ أنْ أذهبَ معك؟

سباستيان : لا لا أرجوك! فطوالعى عابسةٌ فى وجهى، وقد يَضُرُّ سوءُ طالعى بطالِعكْ. ولذلك أرجو أنْ تأذنَ لى أن أتَحَمَّلَ هذا النَّحْسَ وحدى. فإن أصابك كنتُ أجازى حُبَّكَ لى شَرَّ جَزَاءْ. ٥

انطونيو : اسمحْ لى على الأقل أنْ أعرفَ مقصدك.

سباستيان : لا! حقًّا يا سيدى! إذ اعتزمتُ ألا يكون لى مقصدٌ محدد. لكننى أرى أنك جَمُّ الأدب، ولن تقبلَ أن تنتزعَ منى أسرارًا أريد أن أحفظها. ولذلك فإن أدَبى يُلْزِمُنى بأنْ أُطلِعَكَ على بعض أمورى. اعلم إذن يا أنطونيو أن اسمى سِبَاسْتِيان، وليس رُودْرِيجُو كما زعمتُ من قبل. وكان والدى هو سباستيان الشهير، من مدينة ميسالين، وأنا واثقٌ أنك سمعت عنه. وقد تُوُفِّىَ تاركًا إياىَ مع أختٍ لى، وكلانا مولودٌ فى ساعة واحدة. ولو رَضِىَ اللهُ عنا لأماتَنا كذلكَ فى سَاعَةٍ واحدةٍ! ولكنك تَدَخَّلْتَ فَأنْقَذْتَنى من عُبَابِ ١٠ ١٥ ٢٠

البحرِ قبل أنْ تَغْرَقَ أختى بنحو ساعة!

انطونيو : يا لَلْيَوْمِ الأَيْوَمْ!

سباستيان : كانت فتاةً يَـعُدُّها الكثيرون جميلةً يا سـيدى، على الرغم من أنها كانت تشبـهنى إلى حد بعيد، وإذا كنت لا أمـيلُ إلى تصديق ما يقـولُه الناس وأُقَدِّرُهُ وأَعْـجَبُ مِنْه، فلابد لى أن أُقِـرَّ واثقًا بأنـها ٢٥ كانت ذاتَ نفـسٍ يشهد لهـا حتى الحُـسَّادُ بالصـفاء والنقـاء! لقد أَغْرَقَها ماءُ البحر المِلْح، ويبدو أننى سأُغْرِقُ ذكراها بِمِلْحِ العَبَرَات. ٣٠

انطونيو : أرجو أن تغفر لى يا سيدى تواضع ضيافتى لك!

سباستيان : بل أرجو أن تغفر لى يا أنطونيو الكريم ما كَلَّفْتُكَ من عناء!

انطونيو : فَلْتَقْبَلْ إذنْ أنْ أعملَ خادمًا لديك، وإلاَّ قَتَلْتَنى لِقاءَ حُبِّى لك! ٣٥

سباستيان : إذا لم تكنْ تريدُ أنْ تنقضَ ما فعلت، أى أن تقتلَ من أَنْقَذْتَهْ، فلا تطلبْ ذلك منى. الوداعَ الآن، وعلى الفـور، إذْ إن صدرى مـفعمٌ بالمشاعر، وتغـمرنى رقة الأمِّ حتى لأكـادُ أبكى فتفضحُ مـشاعرى عيناى. لسوف أذهب الآن إلى بلاط الدوق أورسينو. وداعًا! ٤٠

(يخرج سباستيان)

انطونيو : **(وحده على المسرح)**

فَلْتَشْمَلْكَ جميعُ الأربابِ بِعَطْفٍ ورِعَايَةْ

لكنَّ بلاطَ الدوقْ.. يوجدُ فيه كثيرٌ من أعدائى!

لولا ذلكَ كنتُ لَحقْتُ قريبًا بكَ فيه!		٤٥

لكنْ فَلْيَحْدُثْ ما يحدث إذْ إنَّ غَرَامى بكَ لا حَدَّ لَهُ

حتىَّ إنَّ الخَطَرَ ليبدو لَهْوًا لى. . . وإذَنْ أتَّجِهُ إليه.

(يخرج أنطونيو)

المشهد الثانى

(تدخل ڤيولا ومالڤوليو من بابين مختلفين)

مالڤوليو : ألم تكنْ منذُ قليلٍ عند الكونتيسة أوليڤيا؟

ڤيولا : بل منذُ لحظة يا سيدى، وقد سِرْتُ بسرعةٍ معتدلة فوصلتُ لتوى هنا.

مالڤوليو : إنها تعيدُ إليك هذا الخاتَمَ يا سيدى. لو كنتَ أخذتَهُ بنفسك لوفرتَ علىَّ هذه المشقة. وهى تضيفُ بأنَّ عليك أن تؤكِّد تأكيدًا قاطعًا لسيدك أنها لن تقبلَه. وشىءٌ آخر! ألاَّ تتجاسرَ بعد الآن فتأتى كى تسعى للدوق فى أمر خِطْبته! اللَّهم إلاَّ إذا أتيتَ لإبْلاَغها بِرَدِّ فعْلِ الدوق إزاء رفضها. خذ الخاتَمَ إذن.		٥

ڤيولا : لقد أخذَتِ الخاتَمَ منى ولَنْ أستعيدَهْ!		١٠

مالڤوليو : اسمعْ يا سيدى! لقد أصْرَرْتَ على أن تُلْقِيَهُ لها، وهى الآن تُريدُ أن تعيدَه لك بنفس الأسلوب. إن كان جديرًا بأن تنحنىَ لالتقاطه فبها!

ها هو ذا على الأرض أمامَكْ! وإنْ لم تَلْتقطْهُ، فليأخُذْهُ من يَجِده! ١٥

(يخرج مالفوليو)

ڤيولا : لم أتركْ أىَّ خواتمَ للِّيدى: ما مَقْصِدُها؟
لا قَدَّرَ ربُّ الحَظِّ بأنْ تَعْشَقَ مَظْهرِىَ المُتَنكِّرْ!
فلقد جَعَلَتْ تتأمَّلُنى وتُطيلُ النظرَ إلى وَجْهى
حتى خُيِّلَ لى أنَّ استغْرَاقَ العينينْ . . أخْرَسَ مَنْطقَهَا
إذْ كانتْ لا تتكلمُ إلاَّ فى نَوْبَاتٍ مُتَقَطِّعَةٍ مُفْتَرِقَةْ! ٢٠
لا شَكَّ بأنَّ المرأةَ تَهْوَانى! ومشاعِرُها ابتكرتْ هذى الحِيلةَ
كىْ تَدْعُوَنى لزيارَتِها مُرْسِلَةً ذاكَ المِرْسالَ الفَظّ.
لنْ تقبلَ خاتَمَ مولاىْ؟ عجبًا لمْ يُرْسِلْ مولاىَ خَوَاتمْ!
بل إنى المقصودةُ بالخاتَمْ! إنْ كانَ الأمرُ كذلكَ، وهو كذلكَ،
فالمرأةُ مسكينةْ! والأفضلُ أنْ تَعْشَقَ حُلْمًا! ٢٥
مَنْ يَتَنَكَّرْ يَرْتَكِبِ الآثامْ . . أُدْرِكُ ذاكَ الآنْ
وبِهِ ارتكبَ الشيطانُ المُتَنكِّرُ (فى ثوب الأفعى) أكبرَ آثامِهْ!
ما أيْسَرَ أنْ يَطْبَعَ خَدَّاعٌ فَتَّانُ الطَّلْعَةِ صُورَتَهُ
فى قلبِ فتاةٍ ساذَجْ! المؤسفُ أنّا لمْ نُخْطِئْ
فالعِلَّةُ لَيْسَتْ فِينَا بل فى ضَعْفٍ فِطْرِىٍّ فى المرأةْ ٣٠
والمرأةُ قد خُلِقَتْ فى هذى الصورةِ وتَظَلُّ عليها.

ما آخرُ هذى القصةْ؟ مولاى يُحبُّ المرأةَ حُبًّا جَمًّا
وأنا المَسْخُ المِسْكينةُ أعشَقُهُ كُلَّ العِشْق
والليدى ضَلَّلَها التمثيلُ فهامتْ بى فيما يبدو!
ما آخرُ هذا التعقيد؟ ما دُمْتُ الرجلَ أمامَ الدُّوق ٣٥
فلا أَمَلَ لَدَىَّ على الإطلاقِ بأنْ يهوانى
لكنّى امرأةٌ فى الواقعِ (وهو المؤسفْ)
ولذلكَ تذهبُ عَبَثًا آهاتُ أوليفيا المسكينةْ!
يا زَمَنُ عليكَ بِفَكِّ العُقْدَةِ فأنا عاجِزَةٌ فِعْلاً
والعُقْدَةُ أصعبُ مِنْ أنْ أجدَ بنفسى الآنَ لها حَلاً ٤٠

(تخرج ڤيولا)

المشهد الثالث

(يدخل السير توبى والسير أندرو)

سير توبى : تفضل يا سير أندرو تفضل! عدم الهجوع حتى ما بعد منتصف الليل معناه الصَّحْوُ المبكر، وفى الصحو المبكر صحة، كما تعرف-

سير أندرو : كلا بالحق! لا أعرف! ما أعلمه هو أن السهر إلى وقت متأخر سهر متأخر! ٥

سير توبى : استنتاج فاسد! أكرهه كراهيتى للكأس الفارغة. فالسهر إلى ما بعد

منتـصف الليل، ثم الـرقاد عـند ذلك، يعنى الصـحـو فى وقت البكور، وهكذا فالذى يأوى إلى الفـراش بعد منتصف الليل يأوى إليه فى وقت البكور. ألا تتكون حياتنا من العناصر الأربعة؟ ١٠

سير اندرو : هذا حقا ما يقولون! لكننى أظن أنها تتكون من الأكل والشرب.

سير توبى : أنت عَلاَّمة! دعنا إذن نأكل ونشـرب! يا ماريان! أين أنت؟ إلينا بزِقٍّ من النبيذ!

(يدخل المهرج)

سير اندرو : ها قد أتى المهرج.. فعلاً! ١٥

المهرج : كيف أنتما أيها العزيزان؟ هل رأيتما يومًا صورة المغفلين الثلاثة؟

سير توبى : مرحبًا يا حمار! ابْدَأ الآنَ أغنيةً يشترك ثلاثتنا فيها.

سير اندرو : الحق أن المهرج يتمتع بصوت ممتاز! أعطنى قدمه الماهرة فى الرقص وصـوته العـذب فى الغناء ولا تعطنى أربعـين شلنًا. الواقع أنك ٢٠ أجـدت التـهـريج إجادةً عـظمى ليلة أمس، عندمـا تحـدثت عن پيجروجروميتوس، وعن القاپيين الذين يعبـرون خط الاستواء فى السماء عند كـوكب كيوبوس! كان لفـتة بارعةً حقًّا، وقد أرسلتُ إليك ستَّةَ بنساتٍ لتنفقها على حبيبتك. هل وَصَلَتْك؟ ٢٥

المهرج : **(يتعمد الخَلطَ فى الألفاظ)** دَسَسْتُ فى الجيب بقـشيشك، إذ إن أنف

مالفوليو ليس مَقْبَضَ السوط، ومولاتى يَدُها بيضاء، والزَّبَانِيَةُ
ليسوا حانات شراب!

سير اندرو : ممتاز! هذا أفضل تهريج، فى آخر المطاف. غَنِّنَا الآنَ أغنية! ٣٠

سير توبى : هيا! سأدفع لك ستة بنسات. غَنِّنا أُغنية.

سير اندرو : وسأدفع لك مثلها أيضًا. فإذا دفع أحد الفرسان هذا المبلغ - ٣٥

المهرج : هل تريدان أغنيةَ حب؟ أم أغنيةً عن لَذَائِذِ العيش؟

سير توبى : أغنية حب، أغنية حب!

سير اندرو : نعم نعم! أنا لا أكترث لِلَذَائذِ العيش.

(المهرج يغنى)

المهرج : حبيبتى أين تهيمينَ على وَجْهِكْ؟ ٤٠

فَلْتَمْكُثِى وتسمعى! حبيبُكِ المخلصُ قادمٌ إليك

من يَسْتَطِيعُ أنْ يُغَنِّى كُلَّ لَحْنٍ لَكْ!

حبيبتى الجميلة! تكفِى مَشَقَّةُ التَّرْحَالِ والعَنَاءْ

وكُلُّ رِحْلَةٍ للعاشقين تَنْتَهِى عِنْدَ اللِّقَاءْ

وذاك ما يعرِفُهُ.. أَبْنَاءُ الحكماءْ! ٤٥

سير اندرو : جميلٌ ممتاز، بالحق.

سير توبى : جميل جميل.

المهرج : (يغنى)

ما الحبُّ؟ ليس الحبُّ وعدًا قد يُؤَجَّلْ
بـل حاضـرُ السـرورِ حاضـرُ الجَـذَلْ
وكيفَ يطمئنُّ المرءُ للْمُسْتَقْبَلْ؟ ٥٠
وليسَ فى التأخيرِ خيرٌ مُقْبِلْ!
هيَّا حَبِيبَتِى لِقُبْلَـةٍ جميلَـةٍ ستُنْهَـلْ
فإنَّما طبعُ الشَّبابِ أنْ يَذْوِى ويَرْحَلْ!

سير اندرو : أقسم بفروسيتى إنه صوتٌ حلو!

سير توبى : بل صوتٌ ينشر عداوه! ٥٥

سير اندرو : بالغ الحلاوة والعدوى.. بالحق!

سير توبى : من يسمع بأنفه، يجد عدواه حلوة! هل نغنى حتى نجعل السماء نفسها ترقص؟ هل نُطْرِبُ بومة الليل بأغنية يشترك فى أدائها ثلاثتنا، حتى كأننا ثلاثة أرواح فى جسد نسَّاجٍ واحد؟ هل نغنى إذن؟ ٦٠

سير اندرو : إن كنت تحبنى.. فهيا نغنى. فأنا بارع براعة الكلاب، كما يقال، فى الأغانى الثلاثية!

المهرج : قسمًا بالبتول سيدى.. بعض الكلاب تلتقط ثلاثة أشياء معًا!

سير اندرو : مؤكد! فلتكن أغنيتنا "يا وغد!" ٦٥

المهرج : تقصد أغنية "اخرس يا وغد" أيها الفارس؟ لسوف يؤذينى أن أقول لك يا وغد، يا فارس!

سير اندرو : ليستِ المرةَ الأولى التى أُوذِى فيها أحدًا يدعونى بالوغد! ابدأ أيها المهرج ابدأ! **(يغنى)** "اخرسْ اخرسْ. . ." ٧٠

المهرج : لن أبدأ أبدًا إذا أصابنى الخرس.

سير اندرو : جميل بالحق. هيا. ابدأ.

(يشترك الثلاثة فى غناء الأغنية)

(تدخل ماريا)

ماريا : ما هذا العواءُ الذى يشبه مواء القطط الشَّبِقَة؟ إنْ لمْ تكنْ مولاتى قد دَعَتْ حاجبَها مالفوليو وأَمَرَتْه بطردكم من المنزل فلا تَثِقُوا فىَّ بعد الآن. ٧٥

السير توبى : مولاتُك لا تعنى ما تقول. . . مثل الصينيين! فإننا نحن وأنتِ أهلُ سياسة. . ولدينا ما دبَّرْنَاهُ معًا. . وأما مالفوليو فناطورٌ لا يقبل مرحًا! **(يغنى)** "إن ثلاثتنا مرحون!" ثم ألستُ قريبها؟ ألستُ من دمها؟ هراء هراء! أتقولين "مولاتى"؟ **(يغنى)** "فى بَابِلَ كانَ يُقيمُ رَجُلْ. . مولاتى يا مولاتى!" ٨٠

المهرج : أقسمُ إنَّ الفارسَ بارعٌ فى التهريج!

سير اندرو : نعم. يجيد التهريج، إذا اعتدل مِزَاجُهُ، وكذلك حالى أيضًا! لكنه

يفوقنى فى فن الصنعة وأفوقُهُ فى الأداءِ الطبيعى.

سير توبى : (يغنى) "فى اليوم الثانى عشر.. من ديسمبر -" ٨٥

ماريا : حَلَفْتُكُما أن تَسْكُتَا!

(يدخل مالفوليو)

مالفوليو : سادتى! هل أنتم مجانين؟ أم مـاذا أنتم؟ أليست لكم عقول، ولا أخلاق، ولا أدب، إلاَّ ما يجـعلكم تُغَمْغِـمُونَ غَمْغَمَـةَ السمكرى السكران، وفى هذا الوقت من الليل؟ هل أَحَلْتُمْ منزل مولاتى إلى ٩٠ حانة، فجعلتم تصدرون هذا الصَّريرَ القبيحَ بأغنياتِ الإسكافِ دون أن تحاولوا خفض أصواتكم مراعـاة لشعور الآخرين؟ أفلا تراعون حرمة المكان والأشخاص وهذا الوقت؟

سير توبى : تقـصـد الزمـن يا سيـدى؟ لقـد راعـينا الزمن فى أداء أغنيـاتنا! اخرس أنت!

مالفوليو : اسمع يا سير توبى. لابد أن أكون صريحًا معك. لقد طَلَبَتْ منى ٩٥ مولاتى أن أخبـرك بأنها إذا كانت تستضـيفك باعتبارك قـريبها، فإنهـا لا توافق البتة على الصـخب والفوضى التى تُحْدِثُهـا. فإن كنت تسـتطيع الإقلاع عن هذا السلوك الـشائن فمـرحبًـا بك فى المنزل، وإن لم تستطع، وإذا شـئتَ استئذانَها فى الرحـيل، فإنها على أتم استعداد لوداعك! ١٠٠

سير توبى : (يغنى) إلى الوَدَاعِ يا فُؤَادِىَ الحبيبْ
إذ إنَّ مَوْعِدَ الرَّحيلِ حَلّ!

ماريا : لا لا يا سير تُوبى الأكرمْ!

المهرج : (يغنى) عَيْنَاهُ تَشْهَدَانِ أنَّه حانَ الأَجَلْ!

مالفوليو : هل هذا هو الواقع؟ ١٠٥

سير توبى : (يغنى) لكنِّى لن أهْلِكَ أَبَدًا!

المهرج : (يغنى) تكذِبُ يا سير توبى عَمْدًا!

مالفوليو : وذاك يزيدك فَضْلاً كبيرًا!

سير توبى : (يغنى) هل أطلبُ منه أنْ يرحلْ؟

المهرج : (يغنى) ما شأنى إنْ كنتَ ستفعلْ؟ ١١٠

سير توبى : (يغنى) هَلْ أطلبُ منهُ أنْ يَرْحَلَ وأُطِيلُ القَوْلْ؟

المهرج : (يغنى) لا لا لا لا لا لن تجرؤَ أنْ تَفْعَلْ!

سير توبى : ألم أراعِ الزمن فى الغناء يا سيدى؟ أنت كاذب! وهل أنت سوى حاجبٍ هنا؟ هل تظنُّ أن اسْتِمْسَاكَكَ بـالفضيلةِ سَيَحْرِمُ النَّاسَ من الفطائرِ والجعة؟ ١١٥

المهرج : أقسم بالقديسة آن! سوف يكون مذاقُ الزَّنْجَبِيلِ فى الجعة حِرِّيفًا!

(يخرج المهرج)

سير توبى : أنت محق! اذهب يا سيد فنظف سلسلتك (الذهبية) بفتات الخبز!
يا ماريا! زق نبيذ!

مالفوليو : يا مارى المحترمة! إن كنت تُقَدِّرين رِضَى مولاتكِ ولا تَزْدَرِينَه، ١٢٠
فأرجوكِ ألاَّ تُسَاعدى هذين على هذا الصَّخَبِ البَذِئ، ولسوف
أُخْبِرُها، قسمًا بهذه اليد!

(يخرج مالفوليو)

ماريا : اذْهَبْ فَهُزَّ آذانَك الطويلة!

سير اندرو : إن متعة الشراب للجائع لا توازى متعة تحديه للنزال ثم إخلاف ١٢٥
موعده حتى يصير هزأة بين الناس!

سير توبى : عليك بهذا أيها الفارس! سوف أكتب خطاب التحدى لك، أو
أبلغ تحديك للرجل شفويا. ١٣٠

ماريا : يا سير توبى الكريم! فلتصبر هذه الليلة فحسب! فمنذ أن اجتمع
المرسال الشاب من لدى الدوق بسيدتى اليوم، والقلق يعصرها.
أما عن المسيو مالفوليو، فسوف أختلى به. فإذا لم أخدعْه حتى
يصبح هُزْأةً، وإذا لم يتندرِ الناسُ به ويسخروا منه، لا تقولوا إن ١٣٥
عندى من الذكاء ما يكفى لأن أرقد مستقيمةً فى فراشى. فأنا واثقة
من نجاحى.

سير توبى : أخبرينا أخبرينا! قولى لنا شيئًا عنه.

ماريا : الحق يا سيدى أنه يبدو فى بعض الأحيان پيُوريتَانيًا . . أى مُتَزَمِّتًا أخلاقيًّا! ١٤٠

سير اندرو : لو ظننتُ ذلك لضربتُه ضَرْبَ الكلاب!

سير توبى : تضربُه لاستِمْسَاكِهِ بالأخلاق؟ عجبًا! ماذا لديكَ من أسبابِ جذابة أيها الفارس العزيز؟ ١٤٥

سير اندرو : ليس لدىَّ أسبابٌ جذابة، ولكنْ لدىَّ أسبابٌ مُقْنِعة.

ماريا : ما أَبْعَدَهُ عَنِ الاستمساك بالأخلاق أو الپيوريتانية أو بأى شىءٍ على الدوام، فليس سوى انتهازىٍّ مُدَاهِنٍ، وحِمَارٍ يتصنَّعُ الحكمةَ، ويُرَدِّدُ ما يحفظه من كلامِ الكُبَرَاء، بل ويكرر مقتطفاتٍ طويلة منه! ١٥٠ وهو مغرور يزهو بذاته زهوًا لا يدانى، إذ إنه (فى ظنه) مفعمٌ بالمناقب، إلى الحدِّ الذى يؤمن معه أن كل من ينظر إليه لابد أن يحبه. وهذه النقيصةُ فيه هى التى تدفعنى إلى الثأر منه وخيرُ ما يُعينُنى على الثأر!

سير توبى : ماذا ستفعلين؟ ١٥٥

ماريا : سوف أُلْقى فى طريقه برسالةِ غرامٍ غامضةِ الصياغة، لكنه سوف يجدُ أنه موصوفٌ بدقةٍ فيها، من لونِ لحيته، إلى شكلِ رجله، إلى أسلوبِ مشيه، إلى التعبيرِ فى عينيه وجبهته ووجهه. وأستطيعُ الكتابةَ بخطٍّ يماثلُ تمامًا خَطَّ مولاتى ابنةِ أخيك. فإذا ١٦٠ طال الزمنُ على شىء كتبناه ونَسِينَاهُ استحالتْ علينا معرفةُ كاتبته.

سير توبى : ممتاز! أَشُمُّ رائحةَ خُدْعَةْ!

سير اندرو : أنفى يشمها أيضًا!

سير توبى : ستجعلـه الرسـالةُ الملقـاةُ يظنُّ أنها مـن بِنْتِ أخـى، وأنها تهيـم ١٦٥
به حبًّا.

ماريا : غَرَضِى حصانٌ من هذا اللون.

سير اندرو : وحصانُك سوف يجعله حمارًا.

ماريا : حمارٌ لا شك عندى. ١٧٠

سير اندرو : سيكون ذلك رائعًا!

ماريا : فكاهةٌ ملكيـة، أؤكـد لكما. وأعـرف أن دوائى سـوف يعالجـه.
وسوف أجعلكما تختبئان، وليكن المهرج ثالثكما، فى المكان الذى
يعثر فيه على الرسالة. وأريدكم أن تلاحظوا تفسيره لما فيها. فلنأو
هذه الليلة للفراش، ولنحلم بنتيجة هذه الحيلة. إلى اللقاء. ١٧٥

(تخرج ماريا)

سير توبى : طابت ليلتك يا پنتسيليا! (يا ملكة المقاتلات!)

سير اندرو : قسمًا إنها فتاة رائعة.

سير توبى : مثل كلبِ الصيـد الصغـير الأصيل! وهـى تحبنى حبًّا جمًّا! لكن
ما الفائدة؟ ١٨٠

سير اندرو : كان لدىّ من تحبنى ذات يوم أيضًا.

سير توبى : فلنأو الليلة للرقاد أيها الفارس. وعليك أن تُرْسِلَ فى طلب المزيد من النقود.

سير اندرو : إن لم أَفُزْ ببنتِ أخيك ضاع وقتى ومالى! ١٨٥

سير توبى : أرسل فى طلب المال أيها الفارس، فإذا لم تظفرْ بها فى النهاية، فاحتقرنى بعدها!

سير اندرو : إذا فشلت لا تثق فىَّ أبدًا. وافهم من ذلك ما تريد!

سير توبى هيا هيا! سأذهب لإعداد شراب دافئ، فقد جاوزنا الآن موعد ١٩٠ الذهاب للفراش. هيا يا فارس! هيا يا فارس!

(يخرجان)

المشهد الرابع

(يدخل الدوق، مع ڤيولا، وكيوريو، وآخرين)

الدوق : هيَّا اعزفُوا بعضَ اللُّحونْ! عِمتُمْ صباحًا أصدقائى!
والآنَ سيزَارْيو الكَرِيمْ: تَكفِى هُنا أُغنيَةٌ قَدِيمَةٌ عجيبة
كنا سَمِعْنَاها مَعًا ليلةَ أَمْس! أَحْسَسْتُ أَنَّها
أزَالَتِ الكثيرَ مِنْ آلامِ لَوْعَتى! بلْ إنَّها
تفوقُ كُلَّ لَحْنٍ طَارِفٍ وكُلَّ ألفاظٍ مُنَمَّقَةْ ٥
فى عَصْرِنَا الَّذِى يَجْرِى بِخفَّةٍ وإيقاعٍ سريعٍ

قد يُصيب بالدُّوارْ! هيَّا! سأكتفى بِفقْرَةٍ واحدةٍ!

كيوريو : لكنه ليس هنا! أقصد يا مولاى الرجل الذى يستطيع غناءها!

الدوق : ومن هو؟ ١٠

كيوريو : فيسته! المضحك يا مولاى! ذاك المهرج الذى كان والد الليدى أوليڤيا يستمتع كثيرًا بفنونه. إنه فى مكان ما بالمنزل.

الدوق : أحْضِرْهُ إذَنْ.. ولْيُعْزَفْ لَحْنُ المقطوعةِ حتى يأتى.

(يخرج كيوريو وتعزف الموسيقى)

تعالَ أيها الغُلام! إن كُتِبَ الحُبُّ عليكَ بِقَابِلِ أيامِكْ ١٥

فاذْكُرْنى فى آلامِ الحُبِّ العَذْبَةْ.

فأنا – مثلَ جميعِ العُشَّاقِ الخُلَصَاءْ –

أَقْلَقُ بَلْ أفْزَعُ مِنْ كُلِّ مَشَاعِرَ إلاَّ

الإحساسَ بِطَيْفِ المَحْبوبِ الثَّابتِ أبدًا فى عَيْني.

ما رأْيُكَ فى هذا اللَّحْنْ؟ ٢٠

ڤيولا : كَأنَّهُ الصَّدَى الصَّدُوقُ لِلْمَشَاعِرِ التى تَدفُّ فى عَرْشِ الهَوَى!

الدوق : تعبيرُكَ مُحْكَمْ! وأُرَاهِنُ بحياتى أنَّكَ رغم يُفُوعِكَ

قد وَقَعَتْ عيناكَ على شَخْصٍ هِمْتَ بِهِ حُبًّا!

هلْ ذاكَ صَحيحْ؟

ڤيولا : بعضَ الصِّحةِ يا مولاى. ٢٥

الدوق : ما طبعُ تلكَ المَرْأة؟

فيولا : مِنْ طَبْعِكْ.

الدوق : لَيْسَتْ جَديرةً إذنْ بحُبِّكْ. ما سِنُّها؟

فيولا : مَوْلاَىَ إنَّها فى نَحْوِ سِنِّك.

الدوق : أكبرُ مِنْ أَنْ تَقْتَرِنَ بِهَا قَطْعًا! فَلْتَقْتَرِنِ المرأةُ فى كُلِّ الأحْوالْ
بِحَبِيبٍ يكْبُرُها سِنًّا حَتَّى تَتَكَيَّفَ مَعَهُ ٣٠
وتَظَلَّ مُكَافِئَةً لهواهُ المُتَأرْجحُ فى قَلْبِهْ
فالواقعُ يا يافعُ أنَّا، مَهْمَا أطْرَيْنا أنْفُسَنَا،
لا نَتَمتَّعُ بِثَبَاتِ الأشْوَاقِ وقُوَّتِها دَوْمًا
فَلَقَدْ تَزْدَادُ وتَتَذَبْذَبُ ثم تَضِيعُ وتَذْوِى
قبلَ ذبولِ الحُبِّ لدى المَرْأة. ٣٥

فيولا : قولٌ لا بأسَ بِهِ يا مَوْلاَىْ.

الدوق : وإذَنْ لِيَكُنْ مَحْبُوبُكَ أصْغَرَ مِنْكَ وإلاَّ
لَنْ يَقْدِرَ حُبُّكَ أن يَصْمُدَ للزَّمنِ!
فالمرأةُ وَرْدَةْ.. ما إنْ تتفتحْ كىْ تُبْدِى السِّحرَ الفَتَّانْ
حتى تَسْقُطَ ذَابِلةً فى نَفْسِ السَّاعَةِ مِنْ فوقِ الأغْصَانْ

فيولا : ذلكَ حالُ المرأةِ، وَا أَسَفَا لِلْحَالِ المُضْنِى ٤٠
أنْ تَذْوِىَ فَوْرَ بُلُوغِ الذِّرْوَةِ وكَمَالِ الحُسْنِ

(يدخل كيوريو والمهرج)

الدوق : تعالَ يا فَتى . . هيَّا فَغنِّنا إذَنْ أُغْنِيَةَ البَارِحَةْ
واسْمعْ سيزاريو إنَّها قَديمَةٌ وساذَجَةْ
فَغَازِلاَتُ الصُّوفِ بل والنَّاسِجَاتُ الجَالِسَاتُ فى شَمْسِ النَّهَارْ
والخاليات البالِ ساعَةَ التفَافِ الخَيْطِ حَوْلَ البكَرَةْ ٤٥
يُنْشِدْنَهَا جَميعًا! وإنَّها تُقَدِّمُ الحقيقةَ المُجَرَّدَةْ
مَدَارُهَا بَراءَةُ الغَرَامِ فى أيَّامِنَا الخَوَالِى.

المهرج : هلْ أنتَ مُسْتَعدٌّ سيدى؟

الدوق : نعم. فَغَنِّنَا أرْجُوكْ. ٥٠

(المهرج يغنى)

المهرج : أقبِلْ يا مـوتُ الآنَ وأدْرِكْنِـى
فى نَعْشٍ من خَشَبِ السَّرْوِ الكَاسِفِ ضَعْنِى
وقِفى يا أنْفَاسَ العُمْرِ ابْتَعِـدِى
إذْ قَتَلَتْنِـــى قَسْـوَةُ حَسْنَاء نَفَــرَتْ للأَبَـدِ
وأعدُّوا أكْفَانى البَيْضَاءَ أعدُّوهَا ٥٥
وضَعُـوا أغْصَانَ الدَّوْحِ عَلَيْهـا . . صفُّـوهَا
ما مِنْ أحَدٍ قَبْلِى
أهْلَكَهُ الإخْلاَصُ كما أهْلَكَنِى!

لا تَضَعُــوا فَــوْقَ النَّعْشِ الأَسْــوَدِ زَهْرَةْ
لا تَضَعُــوا أىَّ زُهُــورٍ غُــرٍّ نَضِــرَةْ ٦٠
وعلَــى أصــْحابى ألاّ يَأتُوا لتَحِــيَّةِ خاتِمَتــى
فَيرَوْا جَسَدِى المسكينَ وبَعْضَ عِظَامِى النَّخِرَةْ
ولْتُكْــتَمْ آلافُ الآلاَفِ مِــنَ الآهَــات
ولأُدْفَــنْ وَحْــدِى مَعْــزُولاً فــى مَقْبَرَتــى
كىْ لا يَعْرِفَ أىُّ حبيبٍ اخلصَ أيْنَ رُفَاتِى ٦٥
وبِذَلِــكَ لَنْ يَــذْرِفَ قَطْـعًا أىَّ العَبَــرَاتِ

الدوق : هاك مقابل أتعابك

(يعطيه نقودًا)

المهرج : لم أتْعَبْ يا سيدى بلْ تَلَذَّذْتُ بالغِنَاءِ يا سيدى.

الدوق : هذا مقابلُ لَذَّتِكَ إذَنْ

المهرج : والحقُّ يا سيدى أنَّ اللّذّةَ لها ثَمَنٌ، يُدفَعُ عاجلاً أو آجلاً. ٧٠

الدوق : اسمح لى الآن بأن نفترق!

المهرج : فليحفظك إذن رَبُّ الكآبة، وليصنعْ لك الحائكُ صِدارًا من القطيفة المتقلبة الألوان، ما دامَ مزَاجُكَ مُتقلبَ الألوانِ مثلَ بعضِ الأحجار الكريمة، وإذا كان الأمر بيدى لجعلتُ كلَّ ذى مزاجٍ متقلبٍ يركبُ ٧٥ البحر، حتى تشغَلَه تجارتُه عن كل شىء، وتذهب به إلى كل مكان،

فذلك هو الذى دائمًا ما يكفل الجـودة للرحلة وإن ضاعت هباءً! إلى اللقاء!

(يخرج المهرج)

الدوق : فليذهبِ الجميعُ الآنْ!

(يخرج كيوريو والآخرون)

ومنْ جَديدٍ يا سيزاريو عُدْ إلى مَليكَةِ القَسْوَةْ ٨٠

وقُلْ لَهَا إنَّ الغَرَامَ فى صَدْرِى يزيدُ نُبْلاً عَنْ

جَميعِ أَهْلِ الأرْض! وإننى بالحَقِّ لا أَهْتَمُّ بالذى لديها

منْ عقَارٍ أو أَرَاضٍ لا تزيدُ عن تُرَابْ

وإنَّ كُلَّ ما حَبَتْها رَبَّةُ الحَظِّ بِهِ من الضيِّاعْ

أراهُ غيرَ ذى قيمةْ.. كرَبَّةِ الحَظِّ الحَئُولِ ذَاتِها! ٨٥

لكنَّ ما ازدانَتْ بِهِ من الطَّبيعَةْ -

جَمَالَها الذى أراهُ دُرَّةً على عَرْشِ الدُّرَرْ -

هو الذى يَشُدُّنى إلَيْها.

فيولا : فإنْ تَكُنْ لا تستطيعُ يا مَوْلاىَ حُبَّكْ؟

الدوق : إجابةٌ لا تُقْبَلْ!

فيولا : لكنَّهُ لابُدَّ منْ قَبُولِها!

لِنَفْتَرِضْ بأنَّ ها هُنَا فَتَاةْ.. وربَّمَا تكونُ هَا هُنَا فعْلاً.. ٩٠

تُكِنُّ فى فُؤَادِهَا حُبًّا إِلَيْكَ لا تَقِلُّ لَوْعَتُهْ
عَمَّا تُكِنُّهُ لهذه التى هَوِيْتَهَا!
ولْنَفْتَرِضْ بأَنَّهُ من المُحَالِ انْ تُحِبَّ هذه الفَتَاةْ
وهكذا أَخْبَرْتَ هذه الفتاة بالحَقِيقَةْ.. أَهَذِهِ إِجَابَةٌ لا تُقْبَلْ؟

الدوق : مِنَ المُحَالِ انْ تكونَ لامْرَأَةْ
جَوَانِحٌ قَادِرَةٌ على تَحَمُّلِ الذى يَدِفُّ فى قَلْبِى　　٩٥
من الخَفْقِ الشَّدِيدِ لِلْمَشَاعِرِ المَشْبُوبَةْ!
مِنَ المُحَالِ انْ يكونَ لامْرَأَةْ.. قَلْبٌ كبيرٌ قادرٌ على احتواءِ كُلِّ هذا!
فَقَلْبُهَا لا يَستطيعُ الاحتفاظَ بالمَشَاعِرْ!
وللأَسَفْ! فَحُبُّها قد لاَ يَزِيدُ عَنْ شَهِيَّةْ
لا تَنْتَمِى لِلْكَبِدِ.. بَلْ تَنْتَمِى لِلْفَمِ!
وذاكَ قد يُصَابُ بِالْبَشَمْ.. فإن أَتَتْهُ التُّخَمَةْ　　١٠٠
أَتَى السَّأَمْ! أَمَّا غَرَامِى فهو جَائِعٌ كالبَحْرِ
ويَسْتَطِيعُ هَضْمَ ما يَهْضِمُهُ البَحْرِ
أَرْجُوكَ لا تُقَارِنْ حُبَّ أىِّ مَرْأَةٍ لِى
بِمَا أُكِنُّهُ مِنَ الهَوَى لأُولِيفْيَا!

فيولا : حَقًّا لكنِّى أَعْرِفْ –

الدوق : ماذا تَعْرِفْ؟　　١٠٥

فيولا : أعرفُ كَمْ يبلغُ عُمْقُ الحُبِّ بِقَلْبِ المَرْأةِ للرَّجُلِ
والواقعُ أنَّ المَرْأةَ تُخْلِصُ فى الحُبِّ كَمِثْلى أو مِثْلِكْ
فَأَبى أَنْجَبَ بِنْتًا عَشِقَتْ رَجُلاً عِشْقًا لا حَدَّ لَهُ
قُلْ مِثْلَ غَرامى بِكَ لوْ كنتُ أنا بِنْتًا مَثَلاً

الدوق : ماذا حَدَثَ لها؟ ١١٠

فيولا : لا يَدْرِى أَحَدٌ إذْ أَخْفَتْ عَاطِفَةَ الحُبِّ تَمَامًا
حَتَّى أَخَذَ الكِتْمَانُ كَمِثْلِ الدُّودَةِ يَلْتَهِمُ الخَدَّ الوردى
وازدادَ الهَمُّ لديها فَذَوَتْ! وعَرَاهَا الحُزْنُ بِلَوْنِ أَخْضَرَ أو أَصْفَرْ
وغَدَتْ تجلسُ ذَاهِلَةَ العَيْنِ كتمثالِ الصَّبْرِ المَشْهورِ ١١٥
البَاسِمِ للأَحْزَانْ. أَفَمَا كانتْ تلكَ العَاطِفَةُ غَرَامًا حَقًّا؟
نَحْنُ رجالٌ قد نُكثِرُ مِمَّا نَحْكِى أو ما نَحْلِفُهُ من أَيْمانِ
لكنَّا نُبْدِى أكثرَ مِمَّا نَشْعُرُ بِهْ
إذْ تُنْبِئُ أَيْمَانُ الرَّجُلِ بِحُبٍّ غَامِرْ
لكنَّ الواقِعَ يُنْبِئُ عَنْ إِحْسَاسٍ فَاتِرْ

الدوق : أَتُرَى ماتَتْ أُخْتُكَ يا وَلَدِى مِنْ آلامِ الحُبِّ؟ ١٢٠

فيولا أنا كُلُّ بَنَاتِ أَبى.. وكذلكَ كُلُّ الإخْوَةْ!
لكنْ مع ذلكَ لا أَعْرِفُ. هَلْ أَمْضِى الآنَ لتِلْكَ المَرْأَةْ؟

الدوق : حَقًّا ذلكَ ما أَبْغِى!

أَسْرِعْ لِفَتَاتِى مِنْ فَوْرِكْ. ضَعْ هذا الجَوْهَرَ فى يَدِهَا
أَبْلغها أنْ لَنْ يَتَزَحْزَحَ حُبِّى أوْ أَقْبَلَ إنْكَـارًا منْها		١٢٥

(يخرجان)

المشهد الخامس

(يدخل السير توبى، والسير أندرو، وفابيان)

سير توبى : هيا يا سنيور فابيان.

فابيان : قطعًا آتى. لو فـاتَتْنى ذرةٌ من هذه اللعبـة، فسوفَ أسـتحق السَّلْقَ حتى الموت من شدة الحزن!

سير توبى : أفلا يسعدك فضح وتجريس ذلك الكلب البخيل المنافق؟		٥

فابيان : بل يُبْهِـجُنى كُلَّ البهجـة! تَعْرِفُ أنه أغضب مـولاتى علىَّ بسبب لُعْبَةِ الرهان على الدِّبَبَةِ هنا.

سير توبى : سوفَ نَغِـيظُه بإحضارِ الدُّبِّ مرةً ثـانية، وسوف نسخـرُ منه حتى تَظْهَرَ فى جسده الكدماتُ الزَّرْقاءُ والسوداء. هل نفعلُ ذلك يا سير أندرو؟		١٠

سير اندرو : لو لم نفعلْ ستكونُ حياتُنا عارًا علينا!

(تدخل ماريا)

سير توبى : ها قد أتت الماكرةُ القصيرة! كيف حالك يا ذَهَبَ الهِنْدِ الإبْريزْ؟

ماريا : اختَبِئُوا أنتم الثلاثة خلفَ هذه الشجيرات. إذ إن مالفوليو قادم من هذا الممشى فى الحديقـة، بعد أن قضى نصف الساعـة الماضية فى التدريب على أسـاليب السلوكِ مع ظِلِّه فى الشـمس. أرجوكمْ أن تراقبوه إنْ كنتم تحبون السـخرية، فأنا واثقةٌ أن هذا الخطاب سوف يجعله يُخْرِجُ ما لديه من تَأَمُّلاتِ الحُمْقِ والبَلَهْ! التـصقوا واختبئوا حتى تنجح اللعبة! **(أثناء اختباء الرجال تلقى ماريا بالخطاب)** انتظروا فى مكانكم، فها قد أتت السمكة التى لابد من صيدها بِدَغْدَغَتِها! ١٥ ٢٠

(يخرج)

(يدخل مالفوليو)

مالفوليو : إنه حُسْنُ حَظِّـى وحسبْ، والحَظُّ يتحكَّمُ فـى كُلِّ شىء. إذْ قالتْ لى مـاريا ذاتَ يومٍ إنَّ أوليفيا معجبةٌ بى، وسَمِـعْتُها بنفسى مَرَّةً تكاد تعتـرفُ بذلك، إذ قالتْ إنهـا لو أَحَبَّتْ أحدًا فـسوفَ يكونُ مثلى فى الصورة والطبع. كما إنها تعاملنى باحترامٍ بالغ يزيد عما تبديه لأى فرد من العاملين لديها. ماذا عساى أنْ أرى فى ذلك؟ ٢٥

سير توبى : (جانبًا) إنه لوغدٌ مزهوٌّ متكبر!

فابيان : (جانبًا) اسكت! إن تأمـلاته تجـعله مُنْـتَـفِشَ الرِّيشْ مـثل الديك الرومى فى أروع حـالاته! وانظروا كـيف يَتَـبَخْـتَـرُ داخلَ الرِّيش المُنْتَصِبْ! ٣٠

سير اندرو : (جانبًا) أقسم إنى أريد أن أضرب هذا الوغد!

سير توبى : (جانبًا) اسكت أقول!

مالفوليو : وعندها أُصْبِحُ الكونت مالفوليو! ٣٥

سير توبى : (جانبًا) أيها الوغد!

سير اندرو : (جانبًا) أطلق الرصاص عليه! أطلق الرصاص عليه!

سير توبى : (جانبًا) اسكت اسكت!

مالفوليو : ولدينا سابقةٌ لهذا الزواج، إذ تَزَوَّجَتْ ليدى ستراتشى الخادمَ المعنى بملابسها! ٤٠

سير اندرو : (جانبًا) تبًّا له من مختال مثل إيزابل!

فابيان : (جانبًا) اسكتْ! الآنَ قد غاصَ فى وَهْمِهْ، وانظرْ كيف انْتَفَشَ فانْتَفَخَ بفعل الوهم!

مالفوليو : وبعد أن تمر ثلاثةُ أشهرٍ على زواجى منها، وأنا جالسٌ على عرشى.. ٤٥

سير توبى : (جانبًا) أين لى الآن بنَبْلٍ تقذفه بحجر فى عينه!

مالفوليو : أستدعى أتباعى الذين يُحيطون بى، وأنا ارتدى الروبَ الأخضرَ المُخَمَّلى الموشَّى برسومِ الأغصان، بعد أن قُمْتُ من أريكةِ الصباح، وتركتُ أوليفيا نائمةً عليها –

سير توبى : (جانبًا) النار والأحجار له! ٥٠

فابيان : (جانبًا) اسكت اسكت!

مالفوليو : وعندها أفـعلُ مـا يُمْليـه علىّ مـزاجى فى هذه المكانة! وبعـد أن أتفحصَ متـعاليًا وُجُوهَ من حَوْلى قـائلاً لهم إننى أعرفُ مكانتى، وإننى أرجو أنْ يعرفوا مكانَتَهم، أطلبُ استدعاء قريبى توبى! ٥٥

سير توبى : (جانبًا) الأصفاد والأغلال له!

فابيان : (جانبًا) اسكت اسكت اسكت! أرجوك الآن!

مالفوليو : وينطلقُ سبعةٌ من رجالى فى طَلَبِه طاعةً لأمْرى، وريثما يأتى أَظَلُّ عابسًا وربَّما ملأتُ ساعتى، أو لَهَوْتُ (وهو يتحسس سلسلته الذهبية) ٦٠ بجوهرة ثمينة هنا! ويدخلُ توبى علىَّ وينحنى إجْلالاً لى –

سير توبى : (جانبًا) هل نترك هذا الرجل يحيا؟

فابيان : (جانبًا) قد يكون الصمت عسيرًا ولكنى أرجو أن تسكت! ٦٥

مالفوليو : أَمُدُّ يدى إليه هكذا، وقـد كتمتُ بَسْمَتِى المعـتادةَ بنظرةٍ جادَّةٍ تدلُّ على الأمْرِ والنَّهْى –

سير توبى : (جانبًا) أفلاَ يَلْكُمُكَ توبى عندها فى شفتيك؟

مالفوليو : وأقول 'يا ابن العم توبى، مـا دامتِ الأقدارُ قد زَوَّجَـتْنى من بنت أخيك، فإنها تمنحنى حقَّ مصارحَتَكَ فى الحديث' – ٧٠

سير توبى : (جانبًا) ماذا؟ ماذا؟

مالفوليو : 'لابد أن تكُفَّ عن سُكْرك!'

سير توبى : (جانبًا) اخرسْ يا حقير!

فابيان : (جانبًا) أرجوكَ اصْبر حتى لا تُفْسدَ خُطَّتَنا. ٧٥

مالفوليو : 'كما إنك تُهْدِرُ وقتك الثمين بمصاحبةِ فارسٍ أحمقَ' -

سير اندرو : (جانبًا) ذاك أنا، أؤكد لكم!

مالفوليو : 'رجل يدعى سير أندرو' ٨٠

سير اندرو : (جانبًا) كنت واثقًا أنه يقصدنى، فكثيرون يتهموننى بالحمق.

مالفوليو : (يرى الخطاب) ماذا تفعل هذه الورقة هنا؟

فابيان : (جانبًا) اقْتَرَبَ ديكُ الغابةِ الأَبْلَهُ من الفَخِّ!

سير توبى : (جانبًا) صمتًا! ليتَ عِفْرِيتَ المزَاج يَدْعُوهُ إلى قِراءَتِهِ بصوتٍ مرتفع! ٨٥

مالفوليو : (وهو يلتقط الخطاب) قسمًا بحياتى هذا خَطُّ صاحبتى. فهذه حروفها الكبيرة حرف 'سى' و'يو' و'تى'، وكذلك تكتب حرفى 'بى' الكبير. إنه خطُّها دون أدنى شك. ٩٠

سير اندرو : (جانبًا) حروفى 'سى' و'يو' و'تى'؟ لماذا؟

مالفوليو : (يقرأ) **إلى الحبيب المجهول، هذه الرسالة، وأطيب أمنياتى.**
هذه عباراتُها نفسها. اسمح لى يا شمعَ الخاتَمِ أنْ أَفُضَّ الخطاب. مهلاً! هذه صورةُ لوكريسِ المطبوعة فى الشمع! إنه الخاتم الذى

تستخدمه فى ختم كل شىء! إنها صاحبتى! من يا تُرى المُرْسَلُ إليه؟ ٩٥

(يفتح الخطاب)

فابيان : (جانبًا) سوف يظفر هذا به تمامًا، كَبِدًا وعَقْلاً!

مالفوليو : (يقرأ)

الرَّبُ جـوف عـالمٌ بحُبِّـى

لكنْ مَنِ الذى غَدا فى القَلْبِ؟

حَـذَارِ يا شَفَتَاىَ مِـنْ أنْ تَنْطِقَا ١٠٠

لنْ يعرفَ الخَبِئَ شخصٌ مُطْلَقَا

'لن يعرف الخبئ شخص مطلقا'! مـاذا يجئ بعد هذا؟ إن بحـر الشعر يتغير! 'لن يعـرف الخبئ شـخـص مطلقا'! – لو كـان ذلك أنت يا مالڤوليو!

سير توبى : (جانبًا) قسمًا تستحق الشنق أيها الحيوان المنتن! ١٠٥

مالفوليو : (يقرأ)

لِى أنْ آمُـرَ مَـنْ أهْـوَى قَسَمَاتهْ

لكنَّ الصمتَ هنا يُشْبِهُ خَنْجَرَ لوكريس

دُونَ دِمَـاء شَـقَّ القَلْـبَ بطَعَنَاتهْ

إمْ. أُو. آىْ. إيه. يتحكَّـمُ فـى نَفْسِى!

فابيان : (جانبًا) لُغزٌ طَنَّانْ! ١١٠

سير توبى : (جانبًا) بل هى فتاة رائعة فى نظرى.

مالفوليو : 'إم. أو. آى. إيه يتحكم فى نفسى' - لا بل أتأمل ذلك أولاً، فلأنظر فى ذلك، فلأنظر فى ذلك.

فابيان : (جانبًا) ما أغربَ الوجبةَ المسمومةَ التى أَعَدَّتْهَا له!

سير توبى : (جانبًا) وأسرعَ انْقِضَاضِ الصَّقْرِ الحقير عليه! ١١٥

مالفوليو : 'لى أن آمر من أهوى قسماته'. عجبًا! إن لها أن تأمرنى، فأنا أخدمها، وهى مولاتى. ذلك واضح لكل صاحب استدلال عادى. لا توجد فى ذلك عقبة. والنهاية؟ ما المقصود بهذه الأحرف المتفرقة؟ ليتنى أستطيع أن أجعل ذلك ينطبق على بعض ١٢٠ ما عندى! مهلاً! 'إم. أو. إيه. آى.' -

سير توبى : (جانبًا) أو. آى. نعم! فسرها بخيالك! إنه كالكلب الذى فَقَدَ رائحةَ الثَّعْلَبْ!

فابيان : (جانبًا) الكلبُ "سوتر" سوف ينبحُ على أيةِ حالٍ، ولو كانتِ ١٢٥ الرائحةُ قويةً مثل رائحةِ الثعلبْ

مالفوليو : 'إم' -- 'إم' - مالفوليو! 'إم'! هذا أول حرف فى اسمى!

فابيان : (جانبًا) ألم أقل إنه سوف يَحُلُّ اللُّغْز؟ الكلبُ ممتازٌ عند ضعف الرائحة! ١٣٠

مالفوليو : 'إم' - ولكن الحروفَ التـاليةَ لا اتساقَ فـيها. هذا يقـتضى بعضَ الفحص. كان ينبـغى أن تأتى إيه بعد 'إم'، ولكن 'إيه' لا تأتى بل يأتى 'أو'!

فابيان : (جانبًا) وآمل أن تكون النهاية على شكل 'O' - أى المشنقة!

سير توبى : (جانبًا) أو أقوم بضربه حتى يصيح 'أوه'!

مالفوليو : وبعد ذلك يأتى حرف' آى'. ١٣٥

فابيان : (جانبًا) نعم. ولو كـانت لك عينٌ فى قفـاك، لشاهدتَ مـصائبَ تجرى وراءك أكثر من الثروات التى تجرى خلفها!

مالفوليو : إم. أو. إيه. آى! هذا اللُّغـز يخـتلـفُ عن اللُّغْـز السـابق، ومع ذلك، فإذا اجتهدتُ قليلاً استطعتُ حَلَّهُ، إذْ إنّ كُلَّ حرفٍ من هذه ١٤٠ الحروف فى اسمى. مهلاً! الآن يأتى النثر:

(يقرأ) إذا وَقَعَ هذا فى يدك فَتَفَكَّرْ فـيه. حكَمَتْ طوالعى بأنْ أكونَ أسـمى منـك منزلةً، لكنْ لا تَخَفِ الـعَظَمـة. فـالبـعضُ يولدون عظمـاء، والبعضُ يكتـسبـون العظمة، والبـعض تُفْرَضُ العظـمةُ ١٤٥ عليـهم فَـرْضًـا! أقـدارُك تَبْـسُطُ يَدَيْهـا لَكْ، فَـدَعْ دَمَكَ ورُوحَكَ يعانقـانها، وحتى تعـتادَ ما سـوفَ تكونُهُ على الأرجح، اخْلَعْ ثوبَ تواضُعكَ واظهَرْ بمظهرٍ قَشـيبْ. عارضْ أحَدَ الأقْربَاءْ، وكنْ سَليطَ اللسـانِ مع الخَـدَمْ، ولْتُجْـرِ على لسـانك عـبارات رجـال الدَّوْلَةْ، وتظاهرْ بأنك شـاذُّ السلوك. هذا مـا تَنْصَحُكَ به من تَتَنَهَّـدُ غَرَامًـا ١٥٠

بك. وتذكرْ من امْتَدَحَتْ جَوْرَبَكَ الأَصْفَرَ وتَمَنَّتْ أن تَرَاكَ وأَنْتَ تَلْبَسُ رِبَاطَ السَّاقِ الصَّلِيبِى على الدَّوَامْ. أقولُ لك: تذكرْ! دَعْنى أؤكد لك أنك بلغت العُلاَ إنْ كنتَ تريدُ بلوغَ العُلاَ! وإلاَّ فلتظلَّ حاجِبًا فى عَيْنى، ورَفيقًا لَلْخَدَمْ، وغيرَ جديرٍ بأنْ تَلْمَسَ أصابعَ ربةَ الحَظِّ. الوداع. مَنْ تلك التى تودُّ أن تتبادلَ مكانتها معك

التعسة المحظوظة

لا يرى المرء فى ضوء الشمس وفى الخلاء الفسيح بوضوح أكبر! هذا ١٦٠ كلام صريح! سوف أتكبر، وأقرأ كتابات أهل السياسة، وأُصَعِّرُ خَدِّى للسير توبى، وأتخلصُ من معارفى البسطاء، حتى أُصْبِحَ تمامًا الرجلَ الموصوفَ فى الخطاب. لا أخادعُ الآن نفسى حتى يُلْقِينِى ١٦٥ حِصَانُ الخَيَالِ عن ظَهْرِهْ! لا! فكلُّ الدلائلِ تقطعُ بذلك، أىْ بأنَّ مولاتى تُحِبُّنى. لقد سَبَقَ أنْ امْتَدَحَتْ جوربى الأصفرَ منذ عهد قريب، وامْتَدَحَتْ رباطَ الساقِ الصليبى، وبذلك كَشَفَتْ عن حبها لى، وتكادُ تأمرنى بأنْ أرتدىَ الملابسَ التى تُحبها. أشكرُ حُسْنَ ١٧٠ طالعى على هذه السَّعَادَةْ. سأكونُ مُتَرَفِّعًا عَزُوفًا مَزْهُوًّا، بجوربى الأصفر، ورِبَاطِ السَّاقِ الصَّلِيبى، والأفْضَلُ أنْ أُبَادرَ بارْتداء هذا وذاك. أشكرُ الربَّ جوف وطوالعى! – لِلْخِطَابِ تذييل. ماذا يقول؟ (يقرأ) **لا خِيرَةَ لك فى أنْ تَعْرِف من أنا. فإذا قَبِلْتَ غرامى فَعَبِّرْ عن**

ذلك بابتسامك، فالبسمـاتُ تناسبُك تمامًا. وهكذا عليك أن تَبْتَسِمَ ١٧٥
دائمًا فى وُجـودى، يا حبيبى الغـالى، أرجوك. شكـرًا لك چوف.
سوف أبتسم. وسوف أفعل كل ما طَلَبْتَ منى أن أفعله.

(يخرج مالڤوليو)

فابيان لا أقبلُ التَّخلى عن مشاهدة أى جـزء من هذه الملهاة مقابل معاشٍ ١٨٠
: يبلغ الآلاف من أموال شاه الفُرْس.

سير توبى قد تدفعنى هذه الحيلةُ إلى الزواجِ من الفتاة!

سير اندرو : وأنا كذلك.

سير توبى : دونَ أنْ أطلبَ مهرًا آخرَ غير ملهاةٍ جديدة! ١٨٥

(تدخل ماريا)

سير اندرو وأنا كذلك.

فابيان : ها قد أتت صائدةُ المُغَفَّلينَ الرائعة!

سير توبى : هل تسمحين بوضع قدمك على رقبتى؟

سير اندرو : أو رقبتى أنا؟

سير توبى : هل أراهن بحريتى فى شوط من لعب النرد لأخسر وأصبح عبدك؟ ١٩٠

سير اندرو : وأنا أيضًا؟

سير توبى : عجبًا! لقد أَدْخَلْتِـهِ حُلْمًا قاسـيًا، حتَّى إذا أفـاقَ مِنْ أَوْهَامِهِ جُنَّ
: جُنُونُهُ.

ماريا كلا لكنْ أَصْدِقْنى القول.. هل نَجَحَ تَدْبِيرِى؟ ١٩٥

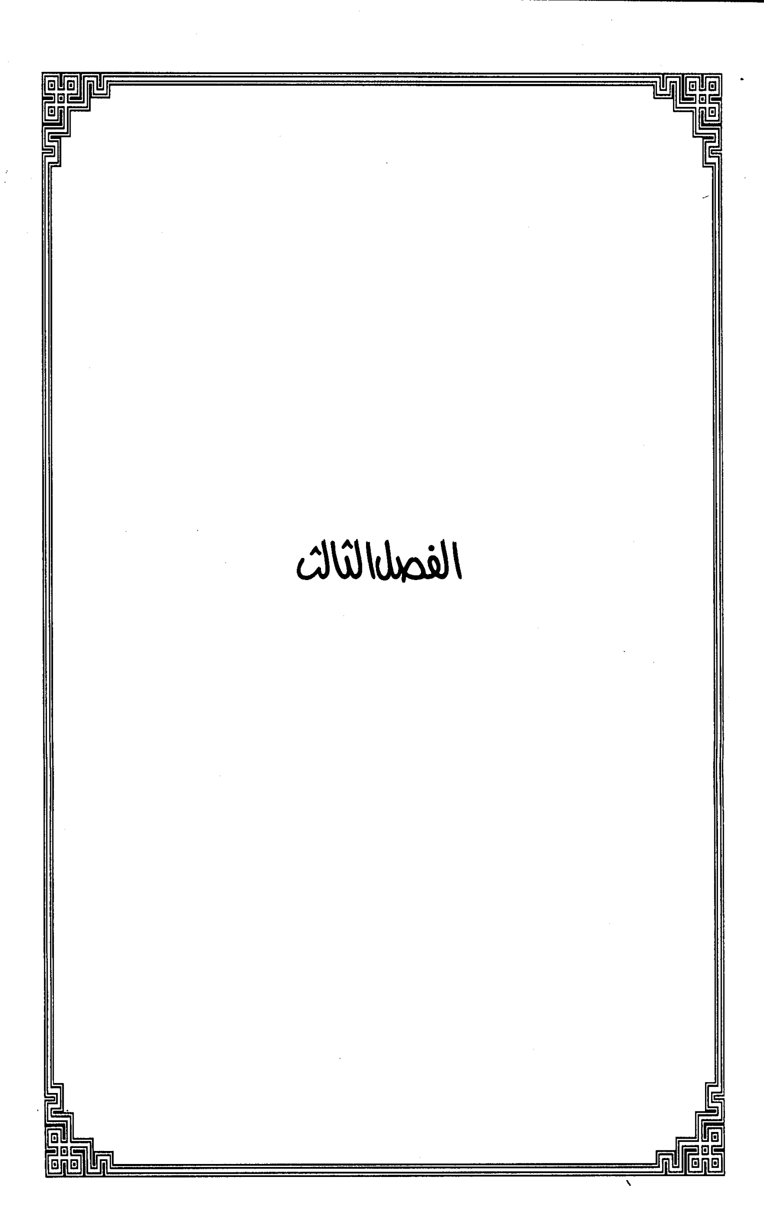
سير توبى : نجاحَ ماءَ الحَيَاةِ مع الدَّايَةْ!

ماريا : إن كنتم تريدون مشاهدة ثمار 'المقلب' حقًّا، فعليكم أن ترقبوا
: أول دخول له على مولاتى. سوف يكون مرتديًا جوربًا أصفر،
وهو لون تمقته، ورباطَ ساقٍ صليبى، وهو موضة تَبْغُضُها، وسوف
يبتسم لها، وهو ما لا يلائم مِزَاجَها الآنَ على الإطْلاق، ما دامتْ ٢٠٠
فى فَتْرَةِ الحداد، إلى الحد الذى يدفعها إلى احتقاره احتقارًا شديدًا.
وإن أردتمْ مشاهدة ذلك فتعالوا معى.

سير توبى إلى بابِ الجحيم يا أَمْهَرَ شياطين المَكْرِ والدَّهَاءْ! ٢٠٥

سير اندرو : وأنا أيضًا.

: (يخرج الجميع)



الفصل الثالث

المشهد الأول

(تدخل ڤيولا مع المهرج وهو يعزف الناى ويضرب الطبل)

ڤيولا : حفظك الله يا صاحبى وحفظ موسيقاك! هل تعيش بضرب الطبل؟

المهرج : لا يا سيدى بل أعيش بدرب الكنيسة!

ڤيولا : فهل أنت من رجال الكنيسة؟

المهرج : لا يا سيدى! لكننى أعيش بدرب الكنيسة، فأنا أقيم فى منزلى، ومنزلى يقع فى درب الكنيسة. ٥

ڤيولا : إذن لك أن تقول إن الملك يقيم بدرب الشحاذ إذا كان الشحاذ يقيم بالقرب منه، أو إن الكنيسة تعيش على طبلك إذا كان طبلك يقع بالقرب من الكنيسة؟ ١٠

المهرج : تمامًا يا سيدى. وانظر إلى عصرنا الحالى! أصبح التعبير يشبه القفاز اللَّيِّن فى يد القريحة اللماحة - ما أسرع ما تقلبه فتظهر باطنه الخشن!

ڤيولا : حقًّا! ذاك مؤكد. فإن من يتمتعُ باللماحية فى استعمال الألفاظ يستطيع بسرعة إضفاء الغموض عليها فتفسد! ١٥

المهرج : ولذلك أتمنى لو لم يكن لأختى اسم يا سيدى.

فيولا : لماذا يا رجل؟

المهرج : لأن الاسم لفظ طبعًا، والَّلمـاحية فى استعمال ذلك الَّلـفظ قد تُفْسِدُ أختى! ولكن، بِـجِدٍّ يا سيـدى، الألفاظ أوغاد بالتـأكيـد، ما دامت الوعود تجلب العار لها. ٢٠

فيولا : والسبب يا رجل؟

المهرج : الحق يا سيدى أنـنى لا أستطيع تقديم سبب دون ألفـاظ، وقد غدت الألفاظ كاذبة زائفة إلى الحد الذى أصبحت أكره تقديم أسباب بها. ٢٥

فيولا : لا شك أنك رجل مرح، ولا يوجد ما تكترث له.

المهرج : لا يا سيدى! بل يوجـد ما أكترث له. ولكنى فى أعمـاقى لا أكترث لك. فإذا كان ذلك يعنى عدم وجود ما أكترث له، فأتمنى أن يجعلك ذلك غير مرئى! ٣٠

فيولا : ألست مهرج الليدى أوليڤيا؟

المهرج : لا بالحق يا سيدى. فلم ترتكب الليدى أوليڤيا بعد مثل هذه الحماقة. ولن يكون لديها مـهرج حتى تتـزوج، والمهرجون يشبـهون الأزواج مثلما يشبه السردين أسماك الرنجة، أى إن الأزواج أكبر حجمًا! لست حقا مهرج الليدى بل أنا أُفْسِدُ ألفاظها وحسب. ٣٥

فيولا : شاهدتُك أخيرًا لدى الدوق أورسينو.

المهرج : التهريج يدور حول الأرض يا سيدى مثل الشمس، فهو يسطع فى كل

مكان. ويحزننى ألا يلازم سيدى بقــدرٍ ما يلازم سيدتى! وأظنُّ أننى ٤٠
شاهدتُك يا صاحب الحكمة هناك.

فيولا : لا! إذا تحوّلتَ بــهجومكَ إلىَّ فلــن أواصلَ الحديث معــك. خذ هذه لتغطية نفقاتك.

(تعطيه قطعة نقود)

المهرج : أدعو الرب چوف، عندما يُرْسِلُ فى المرة القــادمة شحنة من الشــعر، ٤٥
أن يمنحك لحية!

فيولا : الحق أننى - وصــدقنى - أكاد أذوب شوقًــا للحيــةٍ ما. (**جانبًا**) ولو أننى لا أرجو نمو الشعر فى ذقنى. هل مولاتُك فى المنزل؟

المهرج : هل يستطيع هذا الدرهمُ إنجابَ الأطفالِ إذا تزوجَ قطعةَ نقودٍ أخرى؟ ٥٠

فيولا : نعم إذا عاشا معًا وانتفع الناسُ بهما!

المهرج : إذنْ أريد أنْ أقــومَ بدور پانداروس 'الفريچى' وأجمع بين المحــبوبة كريسيدا وبين طرويلوس - هذا الدرهم العاشق!

فيولا : أُدْرِكُ ما تعنى! لقد أحسنتَ السؤال!

(تعطيه قطعة نقود أخرى)

المهرج : أرجو ألا تبالغَ فى أهمــية الأمر، فلم أسألْ إلا ســائلاً، بل أَصْبَحَتْ ٥٥
كريســيدا نفسهــا سائلة! نعم يا سيدى. مــولاتى فى المنزل. وسوف أُبْلِغُ من فى المنزل من أين أتيت. أما من أنت وما تريد فأمور خارج

سمائى، وكان يمكن أن أقول خارج 'مجالى' ولكن الكلمة أصبحت

بالية. (يخرج المهرج) ٦٠

ڤيولا : هذا لديه منْ سدادِ العَقْلِ ما يكْفى التَّظَاهُرَ بالبَلَهْ

وحِذْق ذلك الدَّوْرِ العسيرِ يَقْتَضِى الَّلمَاحيَةْ

فإنه لابد أن يُراعِى حالةَ الذى يَهْجُوهُ أو مِزَاجَهُ

وطَبْعَهُ الشَّخْصِىَّ بل والَّلحَظَةَ المُنَاسِبَةْ

كالصقْرِ لا يَنْقَضُّ إلا عندَ رُؤْيةِ الفريسةِ المَطْلُوبةْ ٦٥

وذاكَ جُهْدٌ مُرْهِقٌ كجُهْدِ كُلِّ جادٍّ عاقلْ!

تَصَنُّعُ البلاهةِ الذى يَمْتَازُ بالإحْكَامِ يَقْتَضِى الذَّكَاءْ

أمّا سقُوطُ عاقلٍ فى هُوَّةِ السَّفَهْ.. فَذَا بِعَيْنِه الغَبَاءْ

(يدخل السير توبى والسير أندرو)

سير توبى : حفظك الله يا أستاذ. ٧٠

ڤيولا : وأنت سيدى.

سير اندرو : (بالفرنسية) رعاك الله سيدى

ڤيولا : (بالفرنسية) وأنت سيدى. فى خدمتكم!

سير اندرو : أتمنى ذلك يا سيدى. وأنا فى الخدمة أيضًا!

سير توبى : (بلغة متصنعة) هل تُلاَقِى المنزل؟ بنت أخى راغبة فى دخولك، إن ٧٥

كنت تبغى التعامل معها!

ڤيولا : (تحاكى تصنعه) مَرَامِى ابنةُ أخيك سيدى! أقصدُ أنها أقصىَ تخومِ رِحْلَتِى!

سير توبى : (بالتصنع نفسه) امْتَحِنْ ساقيك إذن.. حَرِّكْهُمَا!

ڤيولا : ساقاى تفهمان قصدى يا سيدى أفضل من فهمى ما تقصد حين تطلب منى أن أمتحنهما! ٨٠

سير توبى : أقصد أن تذهب، يا سيدى، أن تدخل.

ڤيولا : سأجيبك بالذهاب والدخول. ولكنها سبقتنا إلى المجئ! ها هى ذى! ٨٥

(تدخل أوليڤيا وماريا)

يا امرأة اجتمعت فيها أقصى المناقب والمحاسن! فلتمطر السماء الشذا والأريج عليك!

سير اندرو : (جانبًا) هذا الشاب يتحدث لغة رجال البلاط المنمقة: 'تمطر الشذا والأريج'... واضح!

ڤيولا : (بلغة متصنعة) لن 'ينطق' ما جئتُ بشأنه أيتها السيدة إلا لأُذنك أنت، المهيأة للتقبل، المعربة عن الرضى. ٩٠

سير اندرو : (جانبًا) "الشذا والأريج"، "المهيأة للتقبل"، "المعربة عن الرضى"! سوف أحفظ هذه التعبيرات الثلاثة كى أستعملها إذا دعت الحاجة!

اوليفيا : فليغلق باب الحديقة واتركونى أستمع لما يقول. ٩٥

(يخرج سير توبى وسير أندرو وماريا)

أعطنى يدك يا سيدى.

فيولا : ذاك واجبى يا مولاتى.. أن أخدمك بكل تواضع!

اوليفيا : ما اسمك؟

فيولا : سيزاريو اسم خادمك، أيتها الأميرة الجميلة.

اوليفيا : هلْ قلتَ خادمى يا سيِّدى؟ قد غَابَتِ البَهْجَةُ عن دُنْيَانا ١٠٠

من يَوْمِ أنْ حَلَّ اصْطِناعُ ذلك التَّواضُعِ.. باسْمِ الأدَبْ!

بل أنْتَ خادمٌ يا أيَّها الفتى لِلدُّوقِ أُورْسِينُو.

فيولا : والدوقُ خادِمُكْ. وخادِمُهْ.. لابُدَّ أنْ يكونَ خادِمَكْ!

أىْ إنَّ خادِمَ خادِمِكْ.. هُوَ خَادِمُكْ.. مولاتى!

اوليفيا : أنا لا أَشْغَلُ بالِى بالدُّوقِ وأَرْجُو ألاَّ يَشْغَلَ بى بَالَهْ ١٠٥

بلْ أنْ يُصْبِحَ حُرًّا وخَلِيَّ البَالِ

فيولا : مولاتى.. جِئْتُ لأَشْحَذَ بالَكِ حتَّى يَنْشَغِلَ بِهِ عَطْفًا وحَنَانًا!

اوليفيا : اسْمَحْ لِى أَرْجُوكْ! قد كنتُ طَلَبْتُ إليكَ بألاَّ

تَرْجِعَ لِتُحَادِثَنِى أبدًا عَنْه

أمّا إنْ كنتَ على اسْتعدادٍ للسَّعْىِ بِمَسْعىً آخَرَ ١١٠

فأنا بالحَقِّ أُفَضِّلُ أنْ أَسْتَمِعَ إلَيْكَ على

أنْ أَستَمِعَ لِموُسيقىَ الأَفلاكْ.

فيولا : مولاتى الغالية -

اوليفيا : أَرْجُوكَ اسْمَحْ لى أنْ أتكلَّمَ! كنتُ بُعَيْدَ لِقَائى مَعَكَ هُنَا

آخِرَ مَرَّةْ. . أَرْسَلْتُ إلَيْكَ مَعَ المِرْسَال بخَاتَمْ. .

وبذلك كنتُ أُسيءُ لِنَفْسى، وخَدَعْتُ الخادمَ ١١٥

بل أخْشَى أنِّى أخطَأْتُ كذلكَ فى حَقِّكْ.

ولذلِكَ لابُدَّ بأنْ تَقْسُوَ فى تَفْسيرِكَ أو فى حُكْمِكْ،

ما دُمْتُ فَرَضْتُ عليكَ بِمكْرٍ مُسْتَهْجَنْ

شيئًا تَعْرِفُ أنَّكَ لا تملكُهُ: ما ظَنُّك بى فى هذى الحالْ؟

أفَلَمْ تَجعَلْ شَرَفِى مَرْبُوطًا فى وَتَدٍ كالدُّبِّ ١٢٠

تُحيطُ به كُلُّ الأفكارِ الشَّرِسَةِ تَنْبَحُهُ أو تَنْهَشُهُ

وقد انْطَلَقتْ من قَلْبٍ قاسٍ فى صَدْرِكْ؟

إنَّكَ ذو ذِهْنٍ لَمَّاحٍ ولَعَلَّكَ ادركتَ الواقِعْ

فَفُؤادِى لا يَحْجُبُهُ صَدْرٌ بل لا يَكْسُوهُ غيرُ لثامٍ شَفَّافْ.

وإذنْ دَعْنى أسمع رَدَّكْ.

فيولا : أشْعرُ بالإشْفاقِ عَلَيْك

اوليفيا : ذلك من خُطْوَاتِ الحُبِّ. ١٢٥

فيولا : لا لَيْسَ بِخُطْوَةْ! فالعَالَمُ يعرِفُ أنَّا

ما أكثرَ ما نَشْعُرُ بالإشْفاقِ على الأعْداءْ.

اوليفيا : ذاكَ يُعيدُ البَسْمَةَ فى ظَنّى لشفَاهى الآنْ.

ما أحْرَى المَحْرُومَ بأنْ يَشْعُرَ بالعزَّةِ والفَخْرِ!

إنْ كانَ من المَحتُومِ على المَرْءِ بأنْ يُفْتَرَسَ ويُؤْكَلَ　　١٣٠

فالأفضَلُ أنْ يأكُلَهُ لَيْثٌ لا ذِئْبٌ!

(تدق الساعة)

فى دَقَّاتِ السَّاعَةِ تأنيبٌ لى إذْ أُهْدِرُ وَقْتى.

لا تَدَعِ الخَوْفَ يُسَاوِرُكَ هُنا يا أكْرَمَ شَابٍّ، لَنْ أحْظَى بكَ،

أمَّا إنْ حانَ حَصَادُ شَبَابِ العُمْرِ ووَقْدَةِ ذِهْنِهْ

فالأرْجَحُ أنْ تَجْنِىَ زوجتُكَ غداً رَجُلَ وَسَامَةْ.　　١٣٥

قَدْ حانَ رَحيلُكَ. أبْحرْ بسَفينَتِكَ تُجَاهَ الغَرْبِ.

ڤيولا : إلى الغَرْبِ أمْضى! ألاَ فَلْيُبَارِكْكِ ربىٌّ فَيَهْدأ جَنَانُكْ.

ألستِ تَوَدِّينَ إبْلاغَ مَوْلاَىَ أىَّ رِسَالَةْ؟

اوليفيا : اصْبِرْ! أرْجُو أنْ تُخْبِرَنى ما ظَنُّكَ بى.　　١٤٠

ڤيولا : ظَنّى أنَّكِ تَعْتَقِدينَ بأنَّكِ ما لَسْتِ عَلَيْه.

اوليفيا : إنْ كانَ الأمْرُ كذلكَ فَأنَا أعتقدُ بأنَّكَ ما لَسْتَ عَلَيْه.

ڤيولا : فى هذا أنتِ على حَقٍّ فأنَا حَقًّا ما لَسْتُ عَلَيْه.

اوليفيا : يا ليتَ أنَّكَ الذى أَرْجُوهُ أنْ يكُونْ!

ڤيولا : وهل يكونُ ذاكَ خيرًا مِنْ كِيَانِى الآنَ يا مَوْلاتى؟ ١٤٥

يا لَيْتَه يكونُ، فإنَّنى أُحِسُّ أَنَّنى أُضْحُوكَةٌ لديكِ الآنْ!

اوليڤيا : (جانبًا) آهٍ كمْ يزدادُ جَمالاً فى إعْرَاضِهْ.

حتّى فى ذاكَ الصَّدِّ وزَمِّ الشَّفَتَيْن!

ما أَسْرَعَ ما انْكَشَفَ الحبُّ وإن كان خَفِيًّا فانْفَضَحَا

أَسْرَعَ مِنْ إفصَاحِ القَاتِلِ عن ذَنْبٍ نَضَحَا

فالحبُّ ولو فى جُنْحِ اللَّيْلِ ضِيَاءُ ضُحىً وَضَحَا! ١٥٠

يا سيزاريو! قسمًا بربيعِ الوَرْدِ وبالعِفَّةِ والشَّرَفِ وبالحَقِّ الصَّادِقْ

بل قسمًا بالدُّنيا إنِّى أهواكَ هَوًى فائِقْ!

لا يَقْدِرُ أنْ يُخفِىَ، رَغْمَ صُدُودِكَ، حُبِّى المَشْبُوبَ الآنْ

عَقْـــلٌ أوْ أىُّ ذَكَــــاءٍ وَقَّادٍ فــــى طَــــوْقِ الإنْسَــانْ

لا تُقِمِ الحُجَّةَ فى هَذِى الحالِ على أنِّى ١٥٥

ما دُمْتُ أنا أَطْلُبُكَ عَلَيْكَ بأن تُنْكِرَنِى

فالحُجَّــةُ تَنْقُضُهُــا حُجَّتِـىَ الصَّائِبَةُ المَرْمـى

الحبُّ المنشودُ جَميلٌ لكنَّ الممنوحَ لنا أَسْمَى

ڤيولا : إنِّى لأُقْسِمُ بالبَرَاءَةِ والشَّبَابِ بأنَّ قَلْبِــى وَاحِدٌ

وبأنَّ صَدْرِى واحدٌ وبأنَّ ما أحكيهِ حَقٌّ أَوْحَدْ ١٦٠

وبأنَّ ذلكَ لَيْسَ تَمْلكُهُ امْرَأةْ . . مَهْمَا تكُنْ
ولنْ يكونَ إلاَّ لى أنَا . . على مَرِّ الزَّمَــنْ
هـذا إذَنْ وقــتُ الوَدَاعِ حــانَ الآنَ يا مَوْلاَتِى الأمينَةْ
ولنْ أعودَ كىْ أُشيرَ للدُّموعِ فى عُيونِ مَوْلاَىَ الحَزينَةْ

اوليفيا : لكنْ عُدْ فَلَقَدْ تنجــحُ فــى إحْلاَلِ الحُبِّ ١٦٥
بِمَحَلِّ نُفُورِكَ يَوْمًا مَا دَاخِلَ ذاكَ القَلْبِ.

(يخرجان)

المشهد الثانى

(يدخل سير توبى، وسير أندرو وفابيان)

سير اندرو : كلا! قسمًا لنْ أمكثَ لحظةً أخرى.

سير توبى : والسببُ يا من تُقَدِّمُ السُّمَّ الزُّعاف؟ ما السبب؟

فابيان : لابد أن تقدم لنا سَبَبَك يا سير أندرو.

سير اندرو : والله لقـد شاهدتُ ابنةَ أخـيك تفيضُ بالعطفِ على خـادمِ الدوق، ٥ بأكـثـر مما أولتنى إياه مـن العطف حـتى الآن. شـهـدتُ ذلك فى الحديقة.

سير توبى : وهل رأتْكَ فى تلك الأثناء يا صديقى؟ أجبْ!

سير اندرو : رأتْنى بوضوحٍ كما أراكما الآن.

فابيان : ذلك برهانٌ قاطعٌ على حبها لك. ١٠

سير اندرو : هُرَاء! فهل تظننى حمارًا؟

فابيان : سـأثبتُ لك أنه برهانٌ قـانونى، وسـوف يحلفُ على صـدقِ ذلك القياسُ الصائب والحُكْم المنطقى.

سير توبى : وهمـا من أعضـاء هيئـة المحلفين الكبـرى من قبل أن يصـبح نوحٌ ملاحًا! ١٥

فابيان : لقد تَعَمَّدَتْ أن تُبْـدِىَ العطفَ على الشاب، على مرأىً منك، حتى تغيظَكَ، حتى توقظَ شجاعتَك من بَيَاتِها الشتوى، حتى تُشْعِلَ النارَ فى قلبك، وتُلْهِبَ كَبِدَك. وكان عليك عندها أن تتقدمَ منها، وتقدمَ لها بعـض الفكاهاتِ الممتـازةِ الجديدة، كأنهـا العملةُ التـى خَرَجَتْ لتوها من فُـرْنِ سَكِّ النقود، وكان عليك أن تُفْحِمَ الشـابَّ وتُخْرِسَ لِسَانَهْ. ذلك مـا كانت تَتَوَقَّـعُهُ منك، وذلك مـا تَحَاشَيْـتَه، وهكذا سَمَحْتَ للزَّمَنِ بأن يُزِيل الطِّـلاءَ الذهبىَّ المزدوجَ عن تلك الفرصة، فأَصْـبَحْتَ ملاحًـا تجوبُ أصقـاعَ الشَّمَالِ البـاردة فى نظر مولاتى، وسوف تظلُّ مُعَلَّقًا مثل قطعةِ الجليدِ على لحيةِ بحارٍ هولندى، إلا إذا استطعت علاجَ الموقف، فَقُمْتَ بعـملٍ رائع، يقومُ على الشجاعةِ أو التدبيرِ المحكمِ الذى يُجيدُهُ أهلُ السياسة. ٢٠ ٢٥

سير أندرو : إن كان ذلك مـحتـومًا فأخـتارُ الشـجاعة، لأننى أكـره السيـاسة،

والتزمتُ فـى الدين مثلما يفـعل أتباع براون أهونُ علـىّ من ممارسة السياسة. ٣٠

سير توبى : وإذن عليك أن تُقيم النجـاح على أساس الشجاعة: عـليك بتحدى الشاب خادم الدوق حتى يبارزك، واجْرَحْـهُ فى أحد عشر موقعًا فى جسده! وعندها سوف تبهر ابنة أخى! وتأكـد أن أنباء الشجاعة خير من يتوسط فى الحب للرجل لدى المرأة! ٣٥

فابيان : ليس أمامك سوى هذه الوسيلة يا سير أندرو!

سير اندرو : هل يقبل أحدكما أن يحمل رسالة التحدى منى إليه؟

سير توبى : امْضِ إذنْ واكتُبْـها بخطٍّ يشبه خَطَّ الجندى، ولتكن شـديدة اللهجة وموجزة، وليس من المهم أن تكون بارعة اللماحـية ما دامت بليغة وغاصة بالتهم الملفقة! اجْرَحْ مشاعره بقدر ما يسمح لك القلم، ولن يضيـرك أن تخاطبه بضـميـر المفرد احتـقارًا ثلاث مرات، واتَّهِـمْهُ بالكذب عليك، وضَعْ أكبر قدر مـن الأكاذيب تتسع له الورقة، ولو كانت ضـخمة مـثل السرير الكبيـر الفسيح! هيـا! لا تُهْدِرِ الوقت! وليكنْ حبرُ قلمك مـفعمًا بمرارة الصفـراء، وإن كنت تكتب بريشة إوزة! لا يهم! هيا! ٤٠ ٤٥

سير آندرو : وأين أجدكما؟

سير توبى : سنأتى إليك فى غرفة نومك. اذْهَبِ الآن. هيَّا. ٥٠

(يخرج سير أندرو)

فابيان : كم تحب أن تلهو بهذه الدمية الغالية لديك يا سير توبى!

سير توبى : وأنا غالٍ لديه يا صديقى أيضًا! إذ كلَّفْتُه ما يقرب من ألفى دينار!

فابيان : سوف نحصل على خطاب عجيب منه! لكنك لن تسلمه للغلام؟ ٥٥

سير توبى : لا تخف من هذه الناحية، وسوف أحث الشاب على الرد عليه. لا أعتقد أننا يمكن أن نجمع بين هذين معًا ولو بالحبال فى عربات تجرها الثيران. أما أندرو، فإنك إن شققت بطنه ووجدت فى كبده دمًا يكفى لتعويق رجل برغوث، فسوف آكل باقى الجسم! ٦٠

فابيان : وغريمه الشاب لا يحمل وجهه دلائل كبيرة على القسوة!

(تدخل ماريا)

سير توبى : ها قد أتت أصغر الأخوات التسع لطائر النُّمْنُمَة!

ماريا : إن كنتما تريدان الضحك الشديد، والقهقهة حتى تنفجر الأشداق فاتبعانى! فهناك استحال المغفل مالفوليو إلى وثنى، وتنكر لإيمانه حقًّا، فإن من المحال على مسيحى يرجو الخلاص أن يُصَدِّقَ ما صَدَّقَهُ من أقوال شاذة مستحيلة. لقد ارتدى الجورب الطويل الأصفر! ٦٥

سير توبى : ورباط الساق الصليبى؟ ٧٠

ماريا : بأبشع صورة ممكنة. كأنه متحذلق لم يجد تلاميذ فأخذ يلقى دروسه فى الكنيسة! ولقد سِرْتُ فى أثره كأننى أطارد قاتلاً. والحق أنه أطاع

كل ما ذكرتُه فى الخطاب الذى ألقـيتُه لأفْضَحَـهْ. ولقد ارتسمت فى
وجهه الغضونُ من شدة الابتسام أكثر من الخطوط الواردة فى الخريطة ٧٥
الجديدة للعـالم، بعد إضافة خطوط العـرض إلى الهند. لم تشاهدا
فى حيـاتكما شيـئًا يضارع هذا! إنـى لا أكاد أمنع نفسى من قـذفه
ببعض الأشياء. وأعرف أن مولاتى سوف تضربه، فإذا فعلت فسوف
يبتسم، ويظن أن ذلك تعطُّفٌ كبيرٌ منها. ٨٠

سير توبى : هيا خذينا إليه.. خذينا إليه.

(يخرج الجميع)

المشهد الثالث

(يدخل سباستيان وأنطونيو)

سباستيان : ما كنتُ لأقْبَلَ طَوْعًا إرْهَاقَكَ
لكنْ ما دُمْتَ ترى فى تَعَبِكَ مُتْعَةْ
فأنا أتوقفُ عن أىِّ عتابٍ آخرَ!

انطونيو : لَمْ أقْدِرْ أنْ أتَخَلىَّ عَنْك! فالرغبةُ عِنْدى تَدْفَعُنِى دَفْعًا
لِمُصَاحَبَتِكَ.. فهى أَحَدُّ من الفُولاَذِ المَسْنُونْ! ٥
لم يكنِ الدافعُ حُبِّى وَحْدَهْ (وهو يجاوزُ كُلَّ حُدُودٍ حتّى
أنْ كادَ لَيُغْرِينى بِمُوَاصَلَةِ الرِّحْلَةِ فى البَحْرِ)

لكنّى أشْعُرُ أيضًا بالقَلَقِ عليكَ لتَرْحَالِكَ وَحْدَكَ
إذْ لا تَعْرِفُ شَيْئًا عن هذى الأَصْقَاعْ
وإذا حَلَّ غريبٌ فيها دونَ صديقٍ أو مُرْشِدْ	١٠
لاَقَى مِنْ ألوانِ العَنَتِ وسُوءِ ضِيَافَتِها كُلَّ مُعَانَاةْ.
ولذلك بادرتُ بأنْ أَتْبعَكَ مَدْفُوعًا بالحُبِّ المَشْبوبِ
إلى جانبِ ما أَوْضَحْتُ من الخَوْفِ عَلَيْك.

سباستيان : لا أستطيعُ أنطونيو العَطُوفُ غَيْرَ شُكْرِكْ، بَلْ أَنْ
أُكَرِّرَ الشُّكْرَ الجَزِيلَ أَبَدًا! والحقُّ أنه كثيرًا ما يُجازَى	١٥
صَانِعُ المعروفِ بالشُّكْرِ الذى يُعَدُّ عُمْلَةً
لا تَشْتَرِى رِزْقًا! لكنَّهُ إنْ كانَ مَالِى
مِثْلَ إحْسَاسِى بِدَيْنِى كَافِيًا فسوفَ تَلْقَى عِنْدَهَا
ما تَسْتَحِقُّهُ من المُكَافَاةْ. ماذا عسانا فاعلانْ؟
ألا نطوفُ كىْ نرىَ الآثارَ فى هَذِى المَدِينةْ؟

انطونيو : لا بل غدًا يا سيدى. عليكَ أولاً برُؤْيَةِ النُّزُلْ.	٢٠

سباستيان : لكنَّنى بالحَقِّ لستُ مُرْهقًا. واللَّيْلُ لَمْ يَزَلْ بَعِيدَا
أرجوكَ هَيَّا كىْ نُمَتِّعَ العُيونَ بالآثارِ والمَزَارَاتِ الشَّهِيرةِ التى
أطارتْ صيتَ هَذِهِ المَدِينةْ.

انطونيو : أرجو إعْفائى إذْ لا أَقْدرُ أنْ أَذْرَعَ هذى الطُّرُقاتِ	٢٥

بلا خَطَرٍ لحياتى. والواقعُ أنّى شاركْتُ قديمًا فى مَعْرَكَةٍ
ضِدَّ سَفَائِنِ هذا الدُّوق، وذاعتْ شُهْرَتُها حتّى
إنْ قُبِضَ علىَّ اليومَ فَلَنْ تُفْلحَ أيةُ تعويضاتٍ فى إنقاذى.

سباستيا : لَرُبَّمَا أَهْلَكْتَ أَرْوَاحًا كثيرةً مِنْ جُنْدِه

انطونيو : جَرِيرَتى ليستَ إسالةَ الدِّمَاءِ! حتى وإنْ كانَ الصِّرَاعُ آنَذَاكَ ٣٠
قادرًا على إثَارةِ الضَّغَائِنِ التى يُسْفَكُ فيها الدَّمْ
وربَّما يكونُ ذلك الصِّراعُ قد حُسِمْ
بِدَفْعِ ما لَهُمْ عَلَيْنا. . ومُعْظَمُ التُّجَّارِ فى بَلْدَتِنَا
قد سَدَّدُوا الأَمْوالَ من حِرْصٍ على مَصَالِحِ التِّجارةْ. . إلاّ أنا! ٣٥
وهكذا فإن أُسِرْتُ ها هنا فسوفَ أَدْفَعُ غَالِيًا!

سباستيا : ولماذا لا تَتَخَفَّى فى تَجْوَالِكْ؟

انطونيو : ليسَ يُلاَئِمُنِى ذلكَ. خُذْ! هَذا كِيسُ نُقُودى. أَفْضَلُ نُزُلٍ
لإِقَامَتِكَ هُنا نُزُلٌ يُدْعَى 'إليفانت'، فى مِنْطَقَةِ جَنُوبِ البَلْدَةْ
سوفَ أُحَادِثُهمْ فيه عَنِ الأَطْعِمَةِ المَطْلُوبَةِ أثناءَ سِيَاحَتِكَ الخَاصَّةْ ٤٠
وسِقَايَةِ عَطَشِكَ لِلْمعْرِفَةِ برُؤْيَةِ آثارِ البَلْدَةِ ومَعَالِمِها.
ولسوفَ أكونُ بذاكَ النُّزُلِ اليَوْم.

سباستيا : ولماذا آخذُ كيسَ نُقُودِكْ؟

انطونيو : لربما رأيتَ تُحْفَةً أَرَدْتَ أنْ تَنَالَهَا فَتَشْتَرِيها

وليسَ ما لَدَيْكَ الآنَ مِنْ مَالٍ بِقَادِرٍ ٤٥

على شِرَاءِ أىِّ شَىْءٍ سيدى.

سباستيان : سأكونُ إذَنْ حاملَ كيسِ نُقُودكْ

وسأتْرُكُكَ الآنَ لمُدَّةِ سَاعَةْ.

انطونيو : فى فُنْدقِ إليفانت

سباستيان : أذكرُ ذلك.

(يخرجان)

المشهد الرابع

(تدخل أوليڤيا وماريا)

اوليڤيا : (جانبًا) أَرْسَلْتُ أطْلُبُ الحُضُورَ منه.. فإنْ أتَى

فما الوليمةُ التى تَليقُ به؟ وما الذى أُهْديه لَهْ؟

فالأغْلَبُ ابْتِيَاعُ الشَّابِّ لا اسْتِجْدَاؤُهُ أو اسْتِعَارَتُهْ

لابُدَّ أنْ أخفِضَ صَوْتى -

وأيْن مالڤوليو؟ فإنَّه لعاقلٌ رَزِينْ ٥

وأفضلُ الذين يَخْدمونَ مَنْ غَدَتْ بمثْلِ حَالَتِى.

أقولُ أينَ مالڤوليو؟

ماريا : قادم يا مولاتى، ولكنه فى حالٍ بالغة الغرابة. ولابد أن عفريتًا يسكنه يا مولاتى.

اوليفيا : عجبًا ما الأمر؟ هل يهذى؟ ١٠

ماريا : لا يا مولاتى. لا يفعل شيئًا إلا أن يبتسم وحسب. والأفضل لك يا صاحبة العصمة أن تجعلى بعض الحرس يحيطون بك إذا أتى. فلا شك أن بعقل الرجل مَسًّا من الخَبَل.

اوليفيا : امضى واستدعيه!

(تخرج ماريا)

إنْ كانَ جنونُ الفَرْحِ يماثلُ خَبَلَ الأَحْزَانِ ١٥

فَبِعَقْلِي خَبَلٌ حَقٌّ مِنْ شِدَّةِ أَشْجَانِي

(يدخل مالفوليو مع ماريا)

كيف حالك يا مالفوليو؟

مالفوليو : مَرْحَى مولاتى الحلوةُ مَرْحَى!

اوليفيا : هل تبتسم؟ إنى أرسلتُ أستدعيك فى أمرٍ جاد.

مالفوليو : جاد يا مولاتى؟ يمكننى أن أتجهم قطعًا، فرباط الساق الصليبى يعوق الدورة الدموية بعض الشىء. ولكن ذلك غير مهم، ما دام ذلك يحلو فى عين شخص معين. وينطبق علىَّ ما تقوله السونيتة الصادقة "إن سَرَّ ذاك شخصًا واحدًا فإنه يَسُرُّ كُلَّ الناس". ٢٠

اوليفيا : عجبًا.. ما حالك يا رجل؟ ماذا أصابك؟ ٢٥

مالفوليو : لم تصب السوداء عقلى، وإن اكتسى ساقاى باللون الأصفر! لقد وقع الخطاب فى يدى، ولابد من تنفيذ الأوامر. وأعتقد أننا نعرف الخط المائل الجميل حق المعرفة.

اوليفيا : الأفضل أن تأوى إلى الفراش يا مالفوليو! ٣٠

مالفوليو : إلى الفِرَاش؟ حَقًّا يا حَبِيبَتِى وسَوْفَ آتِى إِلَيْكِ.

اوليفيا : فَلْيَرْحَمْكَ اللهُ! لم تبتسمُ هذه البسماتِ وتُقَبِّلُ يَدَكَ بهذا الأسلوب؟

ماريا : كيف حالكُ يا مالفوليو؟

مالفوليو : هل تسألينني؟ نعم! أَصْبَحَتِ البلابلُ تجيبُ الغربان! ٣٥

ماريا : لماذا تظهر بهذه الجرأة المزرية أمام مولاتى؟

مالفوليو : 'لا تَخَفِ العَظَمَةْ'، تعبير رائع.

اوليفيا : ماذا تعنى بذاك يا مالفوليو؟

مالفوليو : 'البعض يولدون عظماء' – ٤٠

اوليفيا : ماذا؟

مالفوليو : 'والبعض يكتسبون العظمة' –

اوليفيا : ماذا تقول؟

مالفوليو : 'والبعض تُفرض العظمة عليهم فرضًا'

اوليفيا رَدَّ اللهُ لك عقلك! ٤٥

مالفوليو : 'وتذكر من امْتَدَحَتْ جوربك الأصفر' -

اوليفيا : جوربك الأصفر؟

مالفوليو : 'وتمنت أن تراك وأنت تلبس رباط الساق الصليبى'.

اوليفيا : رباط الساق الصليبى؟ ٥٠

مالفوليو : 'دعنى أؤكد لك أنك بلغت العلا إن كنت تريد بلوغ العلا' -

اوليفيا : هل بلغت أنا العلا؟

مالفوليو : وإلا فلتظلَّ فى عينى حاجبًا.

اوليفيا : لا لا! هذا خبل الصيف إذا انتصف بعينه! ٥٥

(يدخل خادم)

الخادم : مولاتى! عاد السيد الشاب الذى أرسله الدوق أورسينو، وعجزت عن إقناعه بالعودة من حيث أتى. وهو فى انتظار ما تأمر به مولاتى.

اوليفيا : سأذهب إلـيه أنا. **(يخـرج الخادم)** يا ماريا الكريمة. فَلْيَـعْتَنِ أَحَدُكُمْ بهذا الرجل. أينَ ابنُ العم توبى؟ فَلْيَرْعَهُ بعضُ أتباعى رعايةً خاصة. ٦٠ فلا أريد أن يصابَ بأذى ولو فَقَدْتُ نِصفَ مَهْرِى.

(تخرج أوليفيا وماريا من بابين مختلفين)

مالفوليو : **(وحده علـى المسرح)** ها ها! هل بدأت تفـهـميننى الآن؟ لم تجـدى رجلاً أسوأ من سير توبى كى يرعـانى؟ هذا يتفق بدقة مع ما جاء فى الخطاب، إذ ترسله عمدًا حتى أُظْهِرَ الشدة مـعه، فذاك ما تحثنى عليه ٦٥

فى الخطاب إذ تقول 'اخلع ثوب تواضعك' وتقول 'عارض أحد
الأقرباء، وكن سليط اللسان مع الخدم، ولتُجرِ على لسانك عبارات ٧٠
رجال الدولة، وتظاهر بأنك شاذُّ السلوك'. وهى تحدد بعد ذلك
أسلوبَ ذلك، مثل اصطناع جهامة الوجه، ورزانة الحركة، وبطء
التفوه بالألفاظ، كما هو شأن كل 'فارسٍ مُعْلَم'، وهَلُمَّ جرًّا. لقد
اصطدت ذلك الطائر، ولكن ذلك من صُنْع الرب چوف، فاجعلنى
يا چوف حامدًا شاكرًا! كما إنها قالت الآن لتوها قبل ذهابها ٧٥
'فليعتن أحدكم بهذا الرجل' - قالت 'الرجل'، ولم تقل مالڤوليو،
أى لم تراع موقعى الاجتماعى بل اعتبرتنى 'رجلاً'! حقًّا! إن كل
هذه الدلائل تبدو متسقة، بحيث لا أجد عائقًا خلقيًّا واحدًا، لا بل
ولا خردلة من أى عائق خلقى، ولا عقبة، ولا أدنى ظاهرة تشير
الشك أو تنذر بالخطر - ماذا عساى أن أقول؟ - لا شىء يمكنه أن ٨٠
يحول بينى وبين الآفاق الكاملة لآمالى. والحق أن چوف، لا أنا،
هو الذى فعل هذا، وله الحمد والشكر!

(يدخل سير توبى وفابيان وماريا)

سير توبى : أين ذهبَ باسم الرب؟ لسوفَ أحادثُه حتى لو اجْتَمَعَتْ فى جسمه ٨٥
كُلُّ شياطين جهنم، وكان الذى يسكنُه جيش عفاريت لا عفريت
واحد!

فابيان : ها هو ذا، ها هو ذا! كيف حالك يا سيدى؟ كيف حالك يا رجل؟

مالفوليو : ابتعدوا عنى! إنى ألفظكم! ودعونى أتمتع بخلوتى! انصرفوا! ٩٠

ماريا : انظروا كم يفصح العفـريت الذى يسكنه عن خوائه! ألم أقل لكم؟ سير توبى! إن مولاتى ترجوك أن ترعاه.

مالفوليو : (جانبًا) آها! هل ترجو ذلك حقًّا؟ ٩٥

سير توبى : انفضوا! انفضوا! اسكتوا جـميعًا! لابد أن نعامله برفق. دعوه لى. كيف حالك يا مالفوليو؟ ماذا حدث لك؟ عجبًا لك أيها الرجل! لا تستمع إلى الشيطان! واذكر أنه عدو الإنسان.

مالفوليو : هل تعرف ما تقول؟ ١٠٠

ماريا : انظروا كيف يفـزع حين تشتـمون الشيطان! أدعـو الله ألاّ يكون قد أصابه سحر ساحر!

فابيان : اجعلوا 'الحكيمة' تكشف عن السحر فى بوله.

ماريا : قسمًـا لابد من ذلك فى صباح الغد، إن عشت إلى الغـد! فمولاتى لا تريد أن تفقده مهما كلفها الأمر! ١٠٥

مالفوليو : ماذا بك يا امرأة؟

ماريا : يا إلهى!

سير توبى : أرجـوكِ أن تسكتى أنتِ، فليس هذا هو أسلوب العـلاج. ألا ترين أنك تثيرينه؟ دعونى وحدى معه. ١١٠

فابيان : ليس أمـامنا إلا التلطف، فتلطفـوا وتلطفوا، فـالعفـريت فظٌ غليظٌ ويجب ألا نعامله بفظاظة.

سير توبى : إذن كيف حالك أيها الديك الزاهى؟ كيف حالك أيها الكتكوت؟ ١١٥

مالڤوليو : سيدى!

سير توبى : نعم يا 'حبيبى' تعال معى! لا يصح لمن فى وقارك أيها الرجل أن يلهو لهو الصبيان مع إبليس. فليشنقْ ذلك الفَحَّامُ الخبيث!

ماريا : اجْعَلْهُ يُصَلِّى يا سير توبى الأكرم! اجعله يصلى! ١٢٠

مالڤوليو : أن أصلى أيتها البذيئة!؟

ماريا : لا وأؤكد لكم، لن يقبل أى قدر من التقوى.

مالڤوليو : اشنقوا أنفسكم كلكم! يا لغبائكم وضحالتكم! لست أنا من طبقتكم وسوف تعرفون المزيد فيما بعد. ١٢٥

(يخرج مالڤوليو)

سير توبى : هل هذا ممكن؟

فابيان : لو كـان ذلك يحدث على خـشبـة مسرح الآن، لأنْكَـرْتُهُ باعتـباره خيالات خرافية.

سير توبى : لقد سَرَتْ عدوى الحيلة فى روحه ذاتها. ١٣٠

ماريا : لا! بل تابعوه الآن حتى لا يَذِيعَ خبرُ الحيلةِ فتفسد.

فابيان : قطعًا.. لسوف نُصِيبُه بالجنون الحق.

ماريا : فيزدادُ هدوء المنزل. ١٣٥

سير توبى : تعالوا نُقَيِّدْه ونَحْبِسْهُ فى غُرْفَةٍ مظلمة، فبِنْتُ أخى تعتـقد فعلاً أنه مجنون، ومن ثم فلنا أن نسايرها فى هذا الاعتقـاد بتنفيذ ذلك، فهو يحقق لنا المتعة، ويُكَفِّرُ له عن ذنوبه. فإذا 'تَقَطَّعَتْ أنفاس' ملهاتنا إرهاقًا، فربما دَفَـعَتْنَا إلى أن نرْحَمَهُ! وعندها نُذِيعُ سِـرَّ المكيدة حتى ١٤٠ يحكمَ الجمهور عليها، وربما يُتَوِّجُكِ الجمهور بتاج مكتشفة المجانين. ولكن انظروا! انظروا!

(يدخل سير أندرو)

فابيان : سيزيد اللهو حتى يناسب عيد الربيع!

سير اندرو هذا خطاب التحدى، فاقرءوه! أؤكد لكم أن فيه الخلَّ والفلفل. ١٤٥

فابيان أهو لاذعُ المذاق؟

سير اندرو قطعًا وبلا شك. ما عليك إلا أن تقرأ.

سير توبى أعطنى إياه. (يقـرأ) **أيهـا اليافـع، مـهمـا تكـن مكانتك، فلسـتَ غير حقير.** ١٥٠

فابيان هذا جميل، ويدل على الشجاعة.

سير توبى (يقرأ) **لا تعجب، ولا تخامرنك الدهشة، من نعتى إياك بهذه الصفة، فلن أبين لك سببًا لذلك.**

فابيان عبارة حصيفة، ينجيك ما بها من الحذر من طائلة القانون. ١٥٥

سير توبى : **(يقرأ) إنك تأتى إلى الليدى أوليڤيا، وعلى مرأى منى تبدى العطف عليك، ولكنك كـذابٌ أشرُ، وليس ذلك هو الموضـوع الذى أتحداك للنزال بسببه.**

فابيان : خطاب بالغ الإيجـاز، وبالغ الدلالة إلى أقـصى حـد (جانبًا) على الغباء! ١٦٠

سير توبى : **(يقرأ) سوف أتربص بك فى طريق عـودتك لمنزلك، فإذا تصادف أن قَتَلْتنى -**

فابيان : جميل.

سير توبى : **(يقرأ) فكالوغد والشرير تقتلنى.**

فابيان : مازلت بمنجىً من مَهَبِّ ريحِ القانون. جميل. ١٦٥

سير توبى : **(يقـرأ) إلى اللقاء إذن. وليـرحم الله روح أحـدنا! وربما يرحم روحى أنا، ولكن رجائى أفـضل من ذلك، وإذن فاحذر واحتـرس. التوقيع: صديقك إن عاملته كصديق، وعدوك اللدود. أندرو إجيوتشيك.** ١٧٠
إذا لم يسـتطع هذا الخطاب أن يأتى به، فلن تسـتطيع ساقـاه ذلك. سوف أعطيه إليه.

ماريا : ربما كانت الفـرصةُ سانـحةً الآن، فهـو يحادثُ مولاتى فى أمـر ما وسوف يرحلُ بعد قليل. ١٧٥

سير توبى : هيا يا سير أندرو! تَرَبَّصْ له فى ركن الحديقة مثل مُحْضِرِ المحكمة،

وحالما تبـصره، اسـتل سيـفك! وأثناء سل السيف اقـذفه بشـتائم شنيعة، فكثيرًا ما يكون السباب الشنيع سلاحًا ماضيًا، خصوصًا إذا صدر بنبرات زهو وخيلاء، وصلف وكـبرياء، وهو أقدر على إثبات ١٨٠ الرجولة الحقة من أى أفعال لا تصحبها الشتائم! هيا انطلق!

سير أندرو : لا! أنا لا أُجَارَى فى الشتائم!

(يخرج سير أندرو)

سير توبى : الواقع أننى لن أُسَلِّمَ ذلك الخطاب، إذ إن سلوك ذلك اليافع الكريم ١٨٥ المنبت يدل على أنه عاقل مـهذب، وسفـارته بين مولاه وبنت أخى تؤكد ذلك. وهكذا فإن الجهل الشديد الذى ينم عنه هذا الخطاب لن يُخِيفَ ذلك الشـاب إطلاقًا، إذ سيرى أنه مرسل من بـليد أحمق، ١٩٠ لكننى يا سيدى سوف أبلغه التحدى شفويًّا، ولسوف أقول إن السير أندرو إجيـوتشيك رجل ذاعت شجـاعته، وسوف أرسم فى خـيال السيـد المهذب صورة بالغـة البشاعة (وأنا واثق أن يـفوعه سيـجعله يتقبلهـا بسهولة) عن سَوْرَةِ الغضب لدى السيـر أندرو، وعن براعته ١٩٥ فى النزال، وفورات حنقه واندفاعـه المتهور. ولسوف يؤدى ذلك إلى قذف الرعب فى قلب كـل منهما، حـتى لسوف يقتـلان بعضهـما البعض حالما يتبادلان النظرات، مثل الأفعوان ذى النظرة الفاتكة.

(تدخل أوليڤيا وڤيولا)

فابيان : ها هو ذا قادم مع بنت أخيك. أمهلهما حتى يحين انصرافه، ثم الحق به على الفور. ٢٠٠

سير توبى : سوف أدبر فى هذه الأثناء رسالة تحدٍّ مرعبة تدعوه للنزال.

(يخرج سير توبى وفابيان وماريا)

اوليفيا : لَشَدَّ ما أَسْرَفْتُ فى خِطَابِ قَلْبٍ قُدَّ مِنْ حَجَرْ
كما رَهَنْتُ سُمْعَتِى بلا احْتِرَاسٍ أو حَذَرْ
وإنّ فى الأَحْشَاءِ ما يَلُومُنى على اقْتِرَافِ ذلك الخَطَأْ ٢٠٥
لكنَّ ذلك الخَطَأْ.. ذُو مِرَّةٍ صَعْبُ المِرَاسْ
حتّى غدَا يَسْتَهْزِئُ الغَدَاةَ بالمَلاَمْ!

ڤيولا : ودَرْبُ هذه المَشَاعِرِ المَشْبُوبَةِ التى لَدَيْكِ
دَرْبُ أَحْزَانِ الصُّدود عِنْدَ سَيِّدى

اوليفيا : اشْبكْ بِصَدْرِكَ هذه الحِلْيَةْ! رَسْمٌ مُصَغَّرٌ يُصَوِّرُنى! ٢١٠
حَذَارِ أنْ تَرْفُضَهَا.. فما لَهَا لِسَانٌ قد يُثِيرُ سُخْطَكْ!
أرجوكَ أنْ تعودَ لِى غدًا أرجوكْ.
وهلْ تُراكَ تَرْجُو أنْ تَنَالَ شيئًا ثم أَمْنَعُهْ؟
فكلُّ ما تَطْلُبُه أُجيبُه ما دُمْتُ لا أَمَسُّ صَفْحَةَ الشَّرَفْ.

ڤيولا لا شَىْءَ إلاّ أنْ تُحِبىِّ سيِّدِى حُبًّا صَدُوقًا! ٢١٥

اوليفيا وكيفَ أُعْطِيهِ الذى أُعْطِيكَ ثم لا أَمَسُّ شَرَفِى؟

ڤيولا : إنىِّ إذَنْ أُعفيكْ.

اوليفيا : فَلْتأت غـدًا ثانيـةً. . حتّـى أَلْقَاكَ وَدَاعًا لَـكْ
قَدْ يُلقِى رُوحى فى نَارِ جَهَنَّمَ شيطانٌ مثلُكْ!

(تخرج أوليڤيا)

(يدخل سير توبى وفابيان)

سير توبى : حَفِظَكَ اللهُ يا سيد! ٢٢٠

ڤيولا : وأنت سيدى!

سير توبى : تأهَّبْ للدفـاعِ عن نفسكْ. لا أعـرفُ مـا أسأتَ إليـه فيـه، ولكنَّ غَرِيمَكَ مُـفْعَمٌ بالشَّـر، سَفَّاكٌ للـدَّمِ مثل الصيـاد، وهو ينتظرك فى طرف الحديقة. سُلَّ سَيْفَكَ مِنْ غِمْـدِه، وعَجِّلْ بالاستعداد له، فَمَنْ ٢٢٥ يُهَاجِمُكَ سريعٌ بارعٌ فَتَّاك.

ڤيولا : أخطأتَ سيدى. فأنا واثقٌ أنه لا خُصُومَةَ بينى وبَيْن أَحَدْ. وذاكرتى بريئةٌ تمامًا وصافيةٌ ولا تحملُ أية إساءةٍ لأىِّ رَجُل. ٢٣٠

سير توبى : سترىَ أنَّ الأَمْرَ على خِلافِ ذلك، أُؤكد لكْ. وإذنْ فإذا كنتَ ترَىَ لحياتك أَيَّةَ قيـمة، كنْ على حذر، فإن غَرِيمَكَ يتمـتعُ بكلِّ ما يتمتعُ به الرجلُ فى شبابه من قوةٍ وبراعةٍ وغضب. ٢٣٥

ڤيولا : أرجوك قل لى سيدى ما مكانَتُه؟

سير توبى : فارسٌ، نالَ المنزلةَ بسـيفٍ غير مَـثْلوم، وفى القَصْـرِ لا فى المَيْدَان،

لكنه فى المبـارزاتِ الفـرديةِ شـيطان. وقـد فَـصَلَ ثلاثَ أرواحٍ عن أجسـادها، وغَضَبُهُ فـى هذه اللحظة عميق إلى الحـد الذى يجعله لا يقبل التـراضى إلا بآلامِ الموتِ والمواراةِ فى القبر. وشعـارهُ هو الحياةُ أو الموت، لَكَ أو لَهُ! ٢٤٠

فيولا : سأعـود إلى المنزلِ فأطْلُبُ الاحتمـاءَ بالليدى. فلستُ مُقَـاتِلاً، ولقد سَمِعْتُ عن بَعْضِ الرجـالِ الذين يفتعلون الصراعَ عمـدًا مع غيرهم لاختبار شجاعتهم، وربما يكون هذا الرَّجُلُ منهم. ٢٤٥

سير توبى : لا يا سيـدى، فإنَّ استـياءه يقومُ على إسـاءةٍ يعترفُ بهـا القانون، وعليكَ مِنْ ثَمَّ أن تتأهَّبَ وتُحَقِّقَ له رَغْبَتَهُ. ولنْ أسمحَ لكَ بالعودةِ إلى المَنْزِلِ إلا إذا نَازَلْتَنى مُنَازَلَةً لنْ تُهيئَ لك أمْنًا وسَـلاَمة أكبرَ مِنْ مُنَازَلَتِـه. وإذنْ فامْضِ إليـه أو فَجَـرِّدْ سَـيْفَكَ من غِـمْدِه، فـالنزالُ محتومٌ، هذا مؤكد، إلاَّ إذا أقْلَعْتَ عن حَمْلِ أىِّ سَيْفٍ بعد الآن. ٢٥٠ ٢٥٥

أوليفيا : هذا مـوقفٌ يَنِمُّ عن وَقَـاحَةٍ وغَـرَابَةٍ معًـا. أتَوَسَّلُ إليكَ إنْ شِـئْتَ مُجَامـلَتى أن تستفسـر من الفارسِ عن إساءتى إليه، فـإنها لا شكَّ نتيجةُ السهوِ لا العَمْد. ٢٦٠

سير توبى : سوف أسـتفسـر منه. وانتظر يا سنيور فـابيان مع هذا السيـد حتى أعود.

(يخرج سير توبى)

ڤيولا : أرجوك يا سيدى.. هل تعرفُ شيئًا عن هذا الأمر؟

فابيان : أعرفُ أنَّ الفارسَ ناقمٌ عليك، إلى الحد الذى يدفعه لتحكيم سيفٍ فتَّاك، لكننى لا أعرفُ المزيدَ عن ظروفِ ذلك. ٢٦٥

ڤيولا : قل لى أرجوك. أىُّ نوعٍ من الرجال هو؟

فابيان : مَظْهَرُهُ هادئٌ رائع، لا يُنْبِئُ إطلاقًا عن صلابَتِه وشجاعَتِه فِى النزال. فهو حقًّا يا سيدى أَبْرَعُ الخُصومِ وأفْتَكُهُمْ وأَسْفَكُهُمْ للدَّمْ، ولَنْ تَجدَ مثيلاً له فى إلليريا كلها. فإذا تَقَدَّمْتَ نحوه فسوف أُصَالِحكُما إذا استطعتُ. ٢٧٠

ڤيولا : وسأحملُ لك امتنانًا كثيرًا، فأنا أُفَضِّلُ الاشتباكَ مع الكاهن على الاشتباك مع الفارس! ولا يهمنى أن يعرف أحد الكثير عن حقيقة معدنى. ٢٧٥

(يخرجان وإن كانا لا يزالان ظاهرين على المسرح من باب الحديقة المفتوح)

(يدخل سير توبى وسير أندرو)

سير توبى قطعًا يا رجل، فهو شيطان حق، ولم أشهد بين المقاتلة مثيلاً له. وقد نَازَلْتُهُ شوطًا، بالسيف والخنجر وما إلى ذلك، وشَهِدْتُ منه ضربةً فاتكةً لو أرادَ بها قتلى لَقَتَلَنِى حتمًا. وإذا وَجَّهْتَ إليه ضربة ٢٨٠

أجابك بضربةٍ واثقةٍ ثقتَكَ من وجود قدميك على الأرض. ولقد قيل
إنه كان أستاذ فنون السيف لدى الشاه.

سير اندرو : لعنةُ الله على ذلك، لن أشتبك معه. ٢٨٥

سير توبى : نعم ولكنه لا يقبل الصلح الآن، وفابيان يجد صعوبة فى إيقافه
حيث يقف هناك.

سير اندرو : لعنة الله على ذلك! لو كنت أعرف أنه شجاعٌ وبهذه البراعةِ فى
المبارزة ما كنتُ قبلتُ أن أتحداه قط! اسْمَعْ! أَقْنِعْهُ بأن ينسى ٢٩٠
الموضوع، وسوف أهديه فرسى كابيليت الرمادى.

سير توبى : سأعرض هذا العرض عليه. قف هنا وتظاهر بالشجاعة، وسوف
ينتهى الخلاف دون إزهاق أرواح. **(جانبًا)** وسوف أركب حصانك ٢٩٥
بالبراعة التى أركبك بها.

(يدخل فابيان وڤيولا)

(جانبًا إلى فابيان) كَسِبْتُ حِصَانَهُ فى مقابلِ تسويةِ النزاع، إذ أَقْنَعْتُهُ
أن الشاب شيطان.

فابيان : **(جانبًا إلى توبى)** إنه يتصور أنه رهيبٌ أيضًا، وقد شحب لونُه وأخذ
يلهث كأنما كان دُبٌّ فى أعقابه. ٣٠٠

سير توبى : **(إلى ڤيولا)** لا أمل فى الصلح سيدى، إذ يصر على منازلتك بَرًّا
بقسمه، لكنه عَدَلَ عن رأيه فى أُسُسِ الخصومة، ولم يعد يجد فيها

مـا يستـحق المناقشـة. عليك إذن أن تَسُلَّ سـيفَكَ حـتى لا يَنْقُضَ

قَسَمَهُ، وهو يؤكدُ أنه لنْ يُصيبَكَ بسوء. ٣٠٥

فيولا : (جانبًا) أَسْأَلُكَ يا رب النجـاة! وأكادُ أُفْضِى لَهُمْ بمقدار مـا يَنْقَصُنى

عن الرجل.

فابيان : (إلى سير أندرو) تراجعْ إن شاهدتَ غَضْبَتَهْ. ٣١٠

سير توبى : (يعبر المسرح إلى سير توبى) هيا يا سير أندرو! لا أَمَلَ فى الصُّلْح.

فالسـيد يُصِرُّ صَـوْنًا لشرفـه أن يُنَازِلَكَ شوطًا واحدًا، ولا يـستطيع

تجنبَ ذلك وَفْقَ قـوانين المبارزات، لكنه وَعَـدَنى بحقِّ كَـرَمِ مَحْـتِدِهِ

وانتمائه الحَرْبى ألاّ يُصيبَك بأذَىَ. هيا! إلى النزال. ٣١٥

سير أندرو : أدعو الله أن يبرَّ بقسمه!

(يدخل أنطونيو)

فيولا : ثِقْ فى قَوْلِى. إنّى أفعلُ ذلكَ وَأَنَا مُكْرَهٌ!

(سير أندرو وفيولا يستلان سيفيهما)

انطونيو : (وهو يستل سيفه)

أَغْمِدْ سَيْفَكَ! إنْ كان الشابُّ الأكرمُ ذاكَ

أساءَ إليكَ فإنِّى أتحملُ وِزْرَهْ! أمّا إنْ ٣٢٠

كنتَ أَسأْتَ إليهِ فَأَنَا أَتحداَّكَ دِفَاعًا عَنْهُ!

سير توبى : أنتَ، سَيِّدِى؟ عَجبًا منْ أَنْتَ إِذَنْ؟

انطونيو : شخصٌ يا سَيّدُ يَدْفَعُهُ حُبُّهْ

حتى يَتَجَاسَرَ فيقومَ بأكثرَ ممَّا يتفاخرُ ذاكَ بِفِعْلِهْ!

سير توبى : لا! إنْ كنتَ تُقَاتِلُ بَدَلاً مِنْ بَعْضِ النَّاسِ فَأَنَا لَكْ! ٣٢٥

(يستل سير توبى سيفه)

(يدخل رجال الشرطة)

فابيان : كُفَّ يا سير توبى الكريم، فقد أتى رجال الشرطة.

سير توبى : **(إلى أنطونيو)** سأعود إليك حالاً.

ڤيولا : **(إلى سير أندرو)** أرجوك يا سيدى، أغمد سيفك، من فضلك. ٣٣٠

سير اندرو : أقسم إنى سأغـمده يا سيدى، وأما ما وعدتك به مـن قبل، فسوف أفى بوعدى، وسوف يسهل لك ركوبه ويسلس لك قياده.

الضابط ١ : هذا هو الرجل. قم بواجبك .

الضابط ٢ : أنطونيو! إنّى أُلْقِى القَبْضَ عَلَيْك

فى دَعْوَى الدُّوقْ أورسينو ضِدَّكْ. ٣٣٥

انطونيو : أخطأتَ الشَّخْصَ المَطْلُوبْ

الضابط ١ لا يا سيد لم أُخْطِئْ قَطّ. فَأَنا أَعْرِفَ وَجْهَكَ خيرَ المَعْرِفَةِ!

حتَّى دُونَ القُبَّعَةِ البَحْرِيَّةِ فَوْقَ الرَّأْس

امْضُوا الآنَ بِهِ إذْ يَعْرِفُ أنّى أَعْرِفُهُ خَيْرَ المَعْرِفَةِ

انطونيو : لابُدَّ إذَنْ أنْ أنْصَاعَ **(إلى ڤيولا)** وبَحْثِى عَنْكَ هُوَ السَّبَبُ! ٣٤٠

لكنْ لا مَهْرَبَ لى ولَسَوْفَ أُوَاجِهُ هَذِى التُّهْمَةْ.
ماذا تفعلُ أنتَ إذَنْ ما دُمْتُ بِسَبَبِ الحَاجَةِ مُضْطَرًّا
أنْ أَطْلُبَ مِنْكَ إعَادَةَ كيسِ نُقُودِى؟ يُحْزِنُنى
عَجْزِى عَنْ تَقْديمِ العَوْنِ إليْك..
أكثَرَ مِنْ ضِيقى مِمَّا يَحْدُثُ لى. تَبْدُو مَذْهُولاً أو فى حَيْرَةْ. ٣٤٥
لكنْ خَفِّفْ عَنْك.

الضابط٢ : هيَّا يا سَيِّدُ فَلْنَمْضِ الآنْ.

انطونيو : لا أَمْلِكُ إلاَّ أنْ أَطْلُبَ مِنْكَ قَليلاً مِنْ ذَاكَ المَالْ!

فيولا : وأىُّ مالٍ ذاكَ سَيِّدى؟
أبديتَ لى عَطْفًا كَرِيمًا هَا هُنَا ٣٥٠
وساءَنى ما بِتَّ فيه مِنْ مَتَاعِبْ
وذَاكَ كُلُّهُ يَحُثُّنى على إقْرَاضِكَ القليلَ مِمَّا فى يَدِى
فإنَّه جِدُّ قَلِيلْ، وليسَ فى يَدِى مَالٌ كثيرْ،
لكنَّنى أقْتَسِمُ الذى مَعِى.. مَعَكْ
فهاكَ نِصْفَ ما فى الكيسْ. ٣٥٥

(تقدم المال إلى أنطونيو فلا يقبله)

انطونيو : هلْ تُنْكِرنى الآنْ؟
هل يُمْكِنُ أنْ تُنْكِر أنْتَ اسْتِحْقَاقِى أو تَجْحَدَ فَضْلِى؟

لا تُغْرِ شَقَائى بإسَاءَة خُلُقِى

فأمُنُّ عليكَ بما أَسْدَيْتُ من الأَيْدِى البَيْضَاءْ! ٣٦٠

فيولا : لا أعْرِفُ لَكَ أىَّ أيادٍ بَيْضَاءْ

بل لا أَعْرِفُكَ بصوتكَ أو بِمَلاَمِحِ وَجْهِكْ

وأنا أَكْرَهُ كُلَّ جُحُودٍ أكثرَ مِمَّا أكرهُ أىَّ كَذِبْ

او أَيَّةَ خُيَلاءَ.. أَوْ ثَرْثَرَةَ مِنْ مَخْمُورٍ

أو أَيَّةَ أَدْرَانِ رَذَائِلَ تَكْمُنُ فى دَمِنَا الوَاهِنِ ٣٦٥

وتَهُبُّ فَتُفْسِدُ أخْلاَقَ المَرْءِ أَشَدَّ فَسَادْ.

انطونيو : أُوَّاهُ يا رَبَّ السَّماءْ!

الضابط٢ : هيَّا يا سَيِّدُ أَرْجو أنْ تَمْضِى!

انطونيو : دَعْنِى أقولُ كلِمَتَيْنِ! فذلكَ الشَّابُّ الذى تَرَوْنَهُ أَمَامَكُمْ

كنتُ انْتَشَلْتُهُ مِنْ بَيْنِ فَكَّىْ الهَلاَكِ بعد أنْ كَادَا

لَيُطْبِقَانِ فَوْقَهُ! فَرَّجْتُ كَرْبَهُ بِكُلِّ ما لِلْحُبِّ مِنْ قَدَاسَة ٣٧٠

والحَقُّ أَنَّى عَبَدْتُ تِلْكَ الصُّورَةَ التى بَدَتْ

بَشِيرَ أَسْمَى النُّبْلِ والجَدَارَةْ.

الضابط١ : ما نحنُ وذاكْ؟ هيا فالوقتُ يضيعْ! هَيَّا!

انطونيو : والآنَ أُدْرِكُ أَنَّ مَنْ كانَ الإِلَهَ بناظرِى صَنَمٌ قَبِيحْ

فَلَقَدْ جَلَبْتَ العَارَ يا سِيبَاسْتِيَانْ لِوَسَامَةِ الوَجْهِ الصَّبِيحْ ٣٧٥

إذْ لا يَشُوبُ طَبِيعَةَ الإنسانِ إلاَّ ما اختَفَى فى نَفْسِهِ
ولا يُشَوِّهُ الفَتَى سِوىَ تَحَجُّرِ الفؤادِ وانْعِدَامِ حِسِّهِ
إنَّ الجمالَ هو الفضيلةُ والتُّقَى. . لكنَّما قَدْ نُبْصِرُ الشَّرَّ الجَميلْ
مثلَ الوِعَاءِ الفَارِغِ المُسْتَمْلَحِ. . قد زَانَهُ الشَّيْطَانُ بالنَّقْشِ الجَلِيلْ!

الضابط١ : جُنَّ الرجل! خذوه من هنا! هيا يا سيد هيا! ٣٨٠

أنطونيو : هيا بنا.

(يخرج أنطونيو مع الشرطة)

ڤيولا : (جانبًا)
الرَّجُلُ يقولُ كلامًا مَشْبُوبًا يَقْطَعُ بالإيمانِ بما يَحْكِى.
لكنّى ما زِلْتُ أُكَذِّبُ ما سَمِعَتْ أُذُنِى.
يا ليتَ خَيَالِى يَصْدُقُ فيكونُ الحَقَّ المرغوبْ
وبأنَّ الرَّجُلَ يَظُنُّ بأنِّى بالفعلِ أخى المحبوبْ! ٣٨٥

سير توبى : اقترب يا فارس! اقترب يا فابيان! سوف نتهامس معًا ببعض الأشعار التى تحوى أشد الأقوال حكمة! **(توبى وأندرو وفابيان يتنحون جانبًا)**

ڤيولا : نادانى باسْمِ أخِى وأَخِى يَحْيَا فى ذَاتِى
كالصُّورَةِ تَحْيَا صَادِقَةً فى مِرْآتِى ٣٩٠
وَجْهُ أَخِى يُشْبِهُ وَجْهِى وأَنَا أَلْبَسُ أَرْدِيَةَ أَخِى
وأُحَاكِى زَرْكَشَةَ الزِّىِّ وأَلْوَانَ أَخِى!

لو صَدَقَ لَقُلْتُ بأنَّ عَواصِفَ ذاكَ البَحْرِ تَحَلَّتْ بالرَّحْمَةْ

وبأنَّ الأمْـــواجَ المِلْحَـــةَ عَشِقَتْهُ فَغَـدَتْ أمْوَاجًا عَـذْبَةْ!

(تخرج ڤيولا)

سير توبى : غلامٌ تافهٌ بالغَ الخيانة، وأجْبَنُ من الأرنب البرى، وقد ظَهَرَتْ خيانَتُه فى التَخَلِّى عن صديقِهِ فى وقتِ ضيقِهِ، وفى التَّنكُّرِ له، وأما عن جُبْنِه، فاسألْ فابيان! ٣٩٥

فابيان : جَبَانٌ! يُخْلِصُ للْجُبْنِ إلى حَدِّ العبادة!

سير اندرو : أُقْسِمُ سوف أَلْحَقُ به من جديدٍ فَأَضْرِبُهُ. ٤٠٠

سير توبى : نعم! اضْرِبْهُ ضَرْبًا مُبَرِّحًا، لكنْ لا تَسُلَّ سيفَكَ مُطْلَقًا من غِمْدِه!

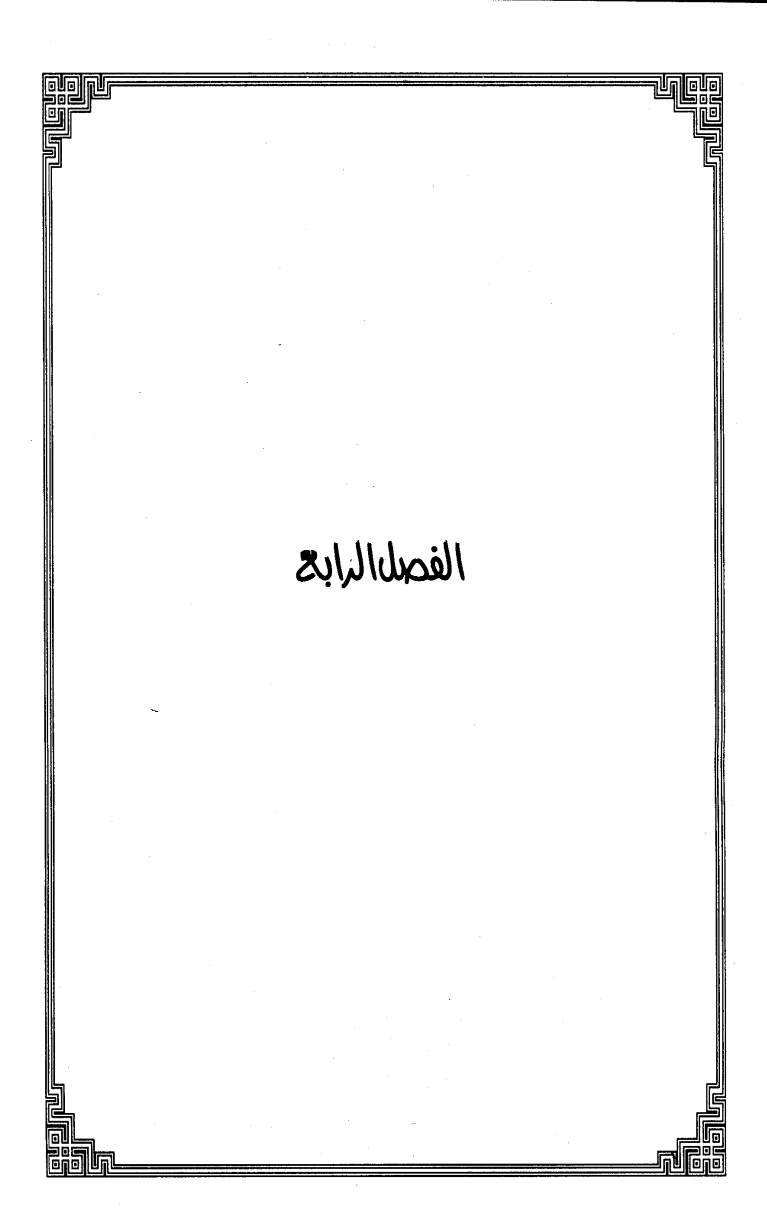
سير اندرو : إن لم أفعل -

(يخرج سير أندرو)

فابيان : هيَّا بِنَا لِنَشْهَـــدَ الـــذى يكـــونُ مـــنْ أَمْرِهِمَا

أمَّا الرِّهَانُ فَهْوَ أنْ لا شَىْءَ يَجْرِى قَطُّ بَيْنَهُمَا ٤٠٥

(يخرجان)



الفصل الرابع

المشهد الأول

(يدخل سباستيان والمهرج)

المهرج : هل تريد إقناعى بأننى لم أُرْسَلْ إليك؟

سباستيان : اتركْنى أرْجُوكْ.. أنتَ مُغَفَّلْ!

اغْرُبْ عَنْ وَجْهِى قُلْتْ!

المهرج : إصرارك يدهشنى حقا! وإذن فـأنا لا أعرفك، ولا أَرْسَلَتْنى مولاتى إليك، حتى تطلبَ منكَ الحضورَ للحديثِ مَـعَهَا، ولا اسْمُكَ السيد سـيزاريـو، ولا يُوجَدُ أنفى فـى وَجْهِى أيضًـا! أى إنَّ كُلَّ مـا هُو صحيحٌ غيرُ صحيحٍ فى الواقع! ٥

سباستيان : أرجو أنْ تَجِدَ مكانًا آخرَ تَنْفُثُ فيه حمَاقَاتكْ ١٠

إذْ إنَّكَ لا تَعْرِفُنِى!

المهرج : أَنْفُثُ حماقاتى! لقد التقطَ التعـبيرَ من أفواهِ بعضِ العظماء، ويطبقه الآنَ على المهـرج! أنفث حماقـاتى! يؤسفنى أن هذه الـدنيا، وهى الْمُهَرِّجَةُ الكبـرى، سوف تتعلم التَّصَنُّعَ والـتَّخَنُّثْ! أرجوك الآن أن تَتَـخَلَّصَ من قِناعِ التـصنع والتظاهـر، وأنْ تخبـرنى مـاذا "أَنْفُثُ" ١٥

لمولاتى. هل 'أنفث' لها أنك قادم؟

سباستيان : أَرْجُوكَ أَيُّها المُهَرِّج السَّخِيفُ أنْ تَرْحَلْ

هَذِى نُقُودٌ لَكْ! فإِنْ تَبَاطَأْتَ هُنَا

سَاءَ جَزَائِى لَكْ! ٢٠

(يقدم إليه نقودًا)

المهرج : أُقْسِمُ إنَّ يَدَكَ مبسوطةٌ كُلَّ البَـسْط! فالحكماءُ الذين يمنحون المهرجين أموالاً يذيع صيتُهم – إنْ داوموا على الدفع أربع عشرة سنة!

(يدخل سير أندرو، وسير توبى وفابيان)

سير أندرو : **(إلى سباستيان)** ها أنذا ألقاك من جديد! خذ هذه الضربة!

(سير أندرو يضرب سباستيان)

سباستيان : وأَنْتَ فاقْبَلْ هَذِهِ وهذِهِ وهذِهِ! ٢٥

(سباستيان يضرب سير أندرو)

تُرى أُصِيبَ كُلُّ النَّاسِ بالجُنُونْ؟

سير توبى : كف يا سيد عن ذلك وإلا قَذَفْتُ بخنجرك فوق المنزل.

المهرج : **(جانبًا)** سوف أدخلُ المنزلَ لأُخْبِـرَ مولاتى فورًا! ولا أتمنى عندها أن أكونَ فى موقفِ بعضكم ولو أُعْطِيتُ قرشين! ٣٠

(يخرج المهرج)

سير توبى : **(وهو يمسك بسباستيان)** هيا يا سيد! ابتعدْ!

سير اندرو : لا تعبـأ به! عندى وسيلةٌ أخرى للتعـامل معه. سأرفع علـيه دعوى اعتـداء بالضرب إذا كـان فى إلّيريا قـانون! وعلى الرغم من أننى كنت البادئ فلن يؤثر ذلك فى صحة الدعوى. ٣٥

(توبى يمسك بسباستيان)

سباستيا : **(إلى توبى)** ابعد يدك عنى!

سير توبى : كلاَّ! لن أتركك الآن! هيا! سُلَّ سيـفك أيها الجندى الشاب! إنك مفعم بالحماس! هيا!

سباستيان : الآنَ قد أفْلَتُّ مِنْ قَبْضَتِكْ! فما عَسَاكَ فَاعِلْ؟ ٤٠
لَئِنْ جَرُؤْتَ انْ تَزِيدَ مِنْ إثَارَتِى فَسُلَّ سَيْفَكْ

(يسل سباستيان سيفه)

سير توبى : مـاذا مـاذا؟ لا! لابد إذن أن أريق بعـضًـا من ذلك الدم الوقح فى جسدك.

(يسل سير توبى سيفه)

(تدخل أوليفيا)

اوليفيا : كُفَّ يا تُوبى وإلاَّ كانَ فى ذَلِكَ مَوْتُكْ! كُفَّ فَوْرًا!

سير توبى : مَوْلاَتِى! ٤٥

اوليفيا : هلْ يستمرُّ الحالُ دَوْمًا هكذا؟ يا أيها التَّعِسُ اللئيمْ!
يا مَنْ له سُكْنَى الجِبَالِ والكُهوفِ حيثُ يَسْكُنُ الهَمَجْ
مَنْ لَمْ يُعَلِّمْهُمْ أَحَدْ.. مَعْنَى الأَدَبْ! اغْرُبْ إِذَنْ عنْ وَجْهِى!

أرجوكَ لا تَغْضَبَ سِزَارْيُو! وأنتَ أيُّها الصفيقُ ارْحَلْ!

(يخرج سير توبى وسير أندرو وفابيان)

أرجو صَدِيقِىَ الكريمَ أنْ يكونَ لِلْعَقْلِ الرزينِ لا للعاطِفَةْ

الحُكْمُ فى هذا التَّجَنِّى الفَظِّ دُونَما مُبَرِّرٍ على سَكِينَتِكْ! ٥٠

هيَّا معى لِنَدْخُلِ المَنْزِلْ

فسوفَ أحكى عِنْدَها عليكَ كَمْ مِنْ مَرَّةٍ

أثارَ فيها ذلك الوَغْدُ التَّعِسْ

مُشَاجَراتٍ ليسَ مِنْ وَرَائِها طائلْ، فربما ضَحِكْتَ مِنْ

هذا الذى جَرَى، وليسَ عندكَ الخيارُ فى اصْطِحَابى! ٥٥

أرجوكَ ألا تَتَمنَّعْ! وَاهًا لِنَفْسِى مِنْهُ ذلكَ الشَّقِىّ

فقـدْ أثَارَ قَلْبِىَ المسْكِـينَ إشْفَاقًا عَلَيْـك

وقَلبِىَ المِسْكِينُ خافِقٌ لَدَيْكَ فى جَنْبَيْك

سباستيان : (جانبًا) ماذا يدورُ ها هنا وكيفَ يَجْرِى ذلك النَّهَرْ؟

إمَّا أصَابَنِــى الجُنُونُ أو يكــونُ ذاكَ حُلْمًا يَنْدَثِـرْ!

فَلْتُغْرِقِ الأوْهَامُ إحْسَاسِى بِجَدْوَلِ النِّسْيَانْ ٦٠

وإنْ يَكُنْ حُلْمًا فَلَيْتَنِى أظَلُّ دائمًا نَعْسَانْ

اوليفيا : بلْ هَيَّا أرجوكْ. أفَلاَ تَقْبَلُ أنْ تَفْعَلَ ما أطْلُبُه؟

سباستيا : أقبلُ يا مولاتى.

اوليفيا : ما دُمْتَ تَقُولُ فَهَيّا افْعَلْ ما أَقْضِى بِهْ!

(يخرجان)

المشهد الثانى

(تدخل ماريا والمهرج)

ماريا : هيا أرجوك البسْ هذه العباءة، وهذه اللحية، واجعله يتصور أنك الكاهن سير توپاس. هيا وأسرع. وريثما تنتهى سأدعو السير توبى للحضور.

(تخرج ماريا)

المهرج : **(وحده على المسرح)** سوف ألبس هاتين! وسوف أجيد التنكر فيهما! ليتنى كنت أول المنافقين الذين يرتدون هذه العباءة! ليست قامتى طويلة حتى تناسب الوقوف على المنبر، وليس جسدى هزيلاً حتى يوحى بأننى حبرٌ علاّمة، ولا تناقضَ بين إدِّعاء الشرف وما أنا فيه من نعمةٍ وحُسْنِ الضيافة، وبين التظاهر بحمل الهموم والتبحر فى العلم! ها قد أتى شركائى فى التدبير! ٥

(يدخل سير توبى وماريا) ١٠

سير توبى : باركك چوف يا أيها الأستاذ الكاهن.

المهرج : عمت صباحًا يا سير توبى. فكما قال الراهب الهرم ابن مدينة براغ،

الذى لم ير القلم والحبر يومًا فى حياته، وهو قول بالغ اللماحية، إلى ابنة أخ الملك جوربوداك، "كل ما هو موجودٌ، موجودٌ"، وهكذا فما دمت أنا موجودًا، وأنا الأستاذ الكاهن، فالأستاذ الكاهن موجود! إذ ما 'موجودٌ' إلا 'موجودٌ'، وما 'كُلٌّ' إلا 'كُلٌّ'. ١٥

سير توبى : إليه يا سير توپاس.

الكاهن : **(يغير نبرات صوته)** أنتم يا من هنا! السلام على من فى الحبس!

سير توبى : الوغد بديع التمثيل! وغد رائع!

(مالوليو يظهر خلف ستار يمثل باب السجن وفى ظلام مفترض) ٢٠

مالڤوليو : من ينادى؟

المهرج : السير توپاس، الكاهن، وقد أتى لزيارة مالڤوليو المجنون.

مالڤوليو : يا سير توپاس! يا سير توپاس! يا سير توپاس الكريم! اذهب إلى مولاتى!

المهرج : اخْرُجْ من جسمه أيها العفريت المريع! ما أَشَدَّ تضليلَكَ لهذا الرجل! أفلا تتحدث إلا عن النساء؟ ٢٥

سير توبى : **(جانبًا)** أحسنتم يا أستاذ!

مالڤوليو : يا سير توپاس! لم يذقْ رجلٌ ما ذُقْتُهُ من ظُلْم! يا سير توپاس الكريم، لا تظن أنى مجنون. لقد حبسونى هنا فى ظلام رهيب. ٣٠

المهرج : تبًّا لك يا إبليس الخبيث! (إنى أدعوك بألطف الألفاظ، فأنا من

السادة المهذبين الذين يجاملون الكل حتى الشيطان). تقول إن المنزل مظلم؟ ٣٥

مالفوليو : حَالكٌ كالجحيم يا سير توباس!

المهرج : عجبًا! إن به نوافذَ مقوسةً فى شفافية المتاريس المُصْمَتَة، والنوافذ العليا فى جهة الجنوب الشمالى وَضَّاءَةٌ مثل الأبنوس، ومع ذلك تشكو من حجب الضوء عنك؟

مالفوليو : لست مجنونًا يا سير توباس. أؤكد لك أن هذا المنزل مظلم! ٤٠

المهرج : أخطأتَ أيها المجنون! فلا ظلامَ إلا الجهل، وأنت أشد تيهًا فيه من قوم فرعون فى غياهب ضبابهم!

مالفوليو : أقول لك إن هذا المنزل مظلم كالجهل، ولو كان الجهل فى ظلام جهنم. وأؤكد لك أنه ما من شخص أسئ إليه قدر هذه الإساءة. وأنا عاقل مثلك، ولك أن تختبر عقلى بأسئلة منطقية. ٤٥

المهرج : ما رأى فيثاغورث فى الطيور البرية؟ ٥٠

مالفوليو : يقول إن روحَ جدتنا رُبَّمَا حَلَّتْ فى جسد طائر.

المهرج : وما رأيك فى هذا القول؟

مالفوليو : أرى أن الروح سامية ولا أوافق على قوله إطلاقًا! ٥٥

المهرج : وداعًا! وابْقَ دائمًا فى الظلام. لابد أن تقبلَ رأى فيثاغورث قبل أن

أقبلَ أنك عاقل، فـأنت تخشى أن تَذْبَحَ ديكَ الغابةِ حـتى لا تفقدَ

روحَ جدتك! وداعًا! ٦٠

مالفوليو : سير توپاس! سير توپاس!

سير توبى : يا عزيزى يا أروعَ سير توپاس!

المهرج : حقا! فأنا أسبح فى أى مياه!

ماريا : كان يمكنك أن تؤدى دورك دون لحية وعباءة، ما دام لا يراك. ٦٥

سير توبى : اذهب إليه الآن وتكلم بصوتك المعتـاد، وعُدْ فَقُلْ لى كيف وجدتَه. ليتنا ننتهى من هذه المكيدة تمامًا. فإذا كان من الممكن إطلاقُ سراحِه دون متـاعب، فعلينا بذلك، إذ إننى أغضـبتُ بنت أخى إلى الحد الذى يمنعنى من متابعـة هذه اللعبة آمنًا حتى نعـرف الفائز! وتعالى ٧٠ إلىّ فى غرفتى حالما تفرغين من عملك.

(يخرج السير توبى مع ماريا)

المهرج : (يغنى)

روبـينُ يا روبـينُ أيهـا المَـرِحْ

قلْ لى وكيف حالُ مَـنْ تُحِبُّها ٧٥

مالفوليو : المهرج!

المهرج : (يغنى) حَبِيبَتِـى والله جِـــدُّ قاسِـــيَةْ

مالفوليو : يا أيها المهرج!

المهرج : (يغنى) وا أسفا! وكيفَ تَقْسُو هكذا؟

مالفوليو : أقول أيها المهرج! ٨٠

المهرج : (يغنى) لأنهّا تُحِبُّ غَيْرِى يا فَتَى - من ينادى؟

مالفوليو أيها المهرج الكريم! كعادتى سوف أكافئك خير مكافأة، فساعدنى! أحضر لى شمعة وقلمًا وحبرًا وورقًا. وقسمًا بكرم محتدى لسوف أشكر لك حقًّا صنيعك. ٨٥

المهرج : سيد مالفوليو؟

مالفوليو : ماذا أيها المهرجُ الكريم؟

المهرج : وا أسفا. يا سيدى، كيفَ فقدتَ قُوَى عَقْلِكَ الخَمْس؟

مالفوليو : لم يَتَلَقَّ رجلٌ قَطُّ إساءةً أبشعَ وأبرزَ مما تلقيتُ، فقواى العقلية فى سلامةِ قواكَ العقليةِ أيها المهرج. ٩٠

المهرج : مثلى فقط؟ إذنْ فأنت مجنونٌ حقًّا، ما دمت تتمتع بقوى عقلية تستوى مع المهرج.

مالفوليو : لقد عاملونى هنا معاملة الجماد، فهم يحتجزوننى فى الظلام، ويرسلون كهانًا لى، حميرًا، ويفعلون كل ما فى طوقهم لسلب قواى العقلية بالوقاحة الصريحة.

المهرج : خذ الحذر فيما تقوله إذ وصل الكاهن **(يتحدث بالصوت المصطنع للسير توپاس)** مالفوليو! مالفوليو! أدعو الله أن يَرُدَّ إليك قواك ٩٥

العقلية، فاجتهد حتى تنام، وأقلعْ عن الهذر والتُّرَّهات.

مالفوليو : يا سير توپاس! ١٠٠

المهرج : **(بصوت سير توپاس)** لا تتحادث معه أيها الرجل الطيب **(بصوت المهرج)** من؟ أنا يا سيدى؟ لا! لن أحادثه يا سيدى! أستودعك الله يا سير توپاس! **(بصوت سير توپاس)** آمين آمين! **(بصوت المهرج وبعد فترة)** سوف أفعل ذلك يا سيدى. قطعًا.

مالفوليو : أيها المهرج! أيها المهرج أقول! ١٠٥

المهرج : وا أسفا يا سيدى! اصبر! ماذا تقول يا سيدى؟ لقد وبَّخَنى لمحادثتى إياك.

مالفوليو : يا أيها المهرج الكريم! أرجوك أن تأتينى ببعض الضوء وبعض الورق، وأؤكد لك أن قواى العقلية توازى قوى أى رجل فى إلليريا.

المهرج : يا تَعسًا لك إن كانت كذلك وحسب يا سيدى! ١١٠

مالفوليو : قسمًا بهذه اليد هذا صحيح! أيها المهرج الكريم! بعض الحبر والورق والضوء، وسَلِّمْ ما سوف أكتبه إلى مولاتى. ولسوف تزيد مكافأتك عن مكافأة نقل أى رسالة فى الماضى.

المهرج : سأساعدك فى ذلك. ولكن - اصدقنى القول: ألست مجنونًا حقًّا؟ ١١٥ أم تراك تتصنع الجنون؟

مالفوليو : صدقنى، لست مجنونًا، وأنا أصدقك القول.

المهرج : لكنى لن أُصَدِّقَ مـجنونًا حتى أشاهد مُـخَّهُ. سأحضـر لك الضوء ١٢٠ والورق والحبر.

مالفوليو : وستنال منى أيها المهرج أكبر مكافأة. اذهب الآن أرجوك.

المهرج : (يغنى) ذَهَبْتُ سـيِّدى ذَهَبْتُ مِــنْ هُنَا حَقًّا

لكنَّنى أعــودُ بَعْـدَ لَحْظَةٍ لكَا ١٢٥

كأنَّنى شخصيةُ الرَّذِيلَة القَدِيمَةِ التى

تعودُ فَوْرًا كىْ تُجِيبَ سُؤْلَكَا

فإنها بِخَنْجَرٍ مِـنَ الخَشَبْ

وسَوْرَةٍ جَبَّارةٍ من الغَضَبْ

تصيــحُ فى الشَّيْطَانِ أنْ

قَلِّــمْ أبــى أَظْفَـــارَكْ ١٣٠

كأنّهــا ابنُهُ الغَضُـوبُ الجَانِـحْ

إلى الّلقاءِ يا شَيْطَانُ يا صَالِحْ

(يخرج المهرج)

المشهد الثالث

(يدخل سباستيان)

سباستيان : هذا هُوَ الهَوَاءُ مِنْ حَوْلى وتلكَ شَمْسُنا الجَميلَةْ

وقد حبَتْنى هذه الحلْيَةْ. . أُحسُّها قَطْعًا وأُبصرُهَا
ورَغْم أنّنى فى دَهْشَةٍ يَلُفُّنى العَجَبْ
فإنَّهُ لَيْسَ الجُنُونْ. وأيْنَ أنطونيو إذَنْ؟
لَمْ أستَطعْ لُقْيَاهُ فى فُنْدُقنَا 'الفَانْت'. .
لكنَّهُ حَلَّ بِهِ وقيلَ لى هُنَاكَ إنَّهُ ٥
قد جابَ أقْطَارَ المَدينة بَاحثًا عَنىِّ!
لَشَدَّ ما أحْتَاجُ لِلرَّأىِ السَّديدِ منْهُ الآنْ!
إذ إنَّهُ رغْمَ اقْتِنَاعِ عَقْلى بالذى تَدُلُّ كُلُّ حاسَّةٍ عَلَيْه
أىْ إنَّ هذا منْ ثِمَارِ غَلْطَةٍ قد وَقَعَتْ
ولَيْسَ بُرْهَانًا على الجُنُونْ ١٠
فإنَّ كُلَّ ما حَدَثْ. . وفَيْضَ هذا الخَيْرِ فَجْأَةً
لا تَعْرِفِ الدُّنْيا له مثيلاً. . ولا يُسيغُهُ عَقْلٌ ومَنْطِقْ!
وهكذا فإننى أريدُ أنْ أُكَذِّبَ الذى تَرَاهُ عَيْنى!
وهكذا أُصَارِعُ العَقْلَ الذى يُقْنِعُنى
بأنَّنى لابُدَّ أنْ أكونَ مَجْنُونًا
أوْ أنْ تكونَ هذهِ الفتاةُ مَجْنُونَةْ! لكنْ لَو انها كانتْ كذلكْ ١٥
لما استطاعتْ أنْ تُديرَ بَيْتَها. . أنْ تَأْمُرَ الأَتْبَاعَ أوْ أنْ
تَعْقِدَ الصَّفَقَاتِ بالحِذْقِ الذى شَهِدْتُهُ وبالثَّبَات

والبَرَاعَةِ التى رَأَيْتُها! فى الأَمْرِ قَطْعًا خُدْعَةٌ!

يكفى فها هِىَ قد أَتَتْ! ٢٠

(تدخل أوليفيا مع كاهن)

اوليفيا : **(إلى سباستيان)** أرجوكَ لا تَلُمْ تَعُجّلى. إنْ كنتَ صادِقَ النَّوايَا

فاذهبْ معى فى صُحْبَةِ الكَاهِنْ

إلى الكنيسةِ القريبةْ . .

واحْلِفْ أَمَامَهُ وتَحْتَ سَقْفِها المُقَدَّسْ

يَمينَ إخلاَصٍ مُجَرَّدٍ على هَوَاكَ الصَّادِقْ ٢٥

كىْ تَطْمَئِنَّ رُوحِىَ التى تُثِيرُهَا الشُّكوكُ الضَّارِيَاتُ والغَيْرَةْ

وَسَوْفَ يَحْفَظُ القِسِّيسُ هذا السِّر

حتّى يَحينَ المَوْعِدُ الذى تُرِيدُ فيه أنْ يَذِيعْ

وعندها يأتى زَفَافُنَا مُنَاسِبًا مكَانَتِى.

ماذا تقولْ؟ ٣٠

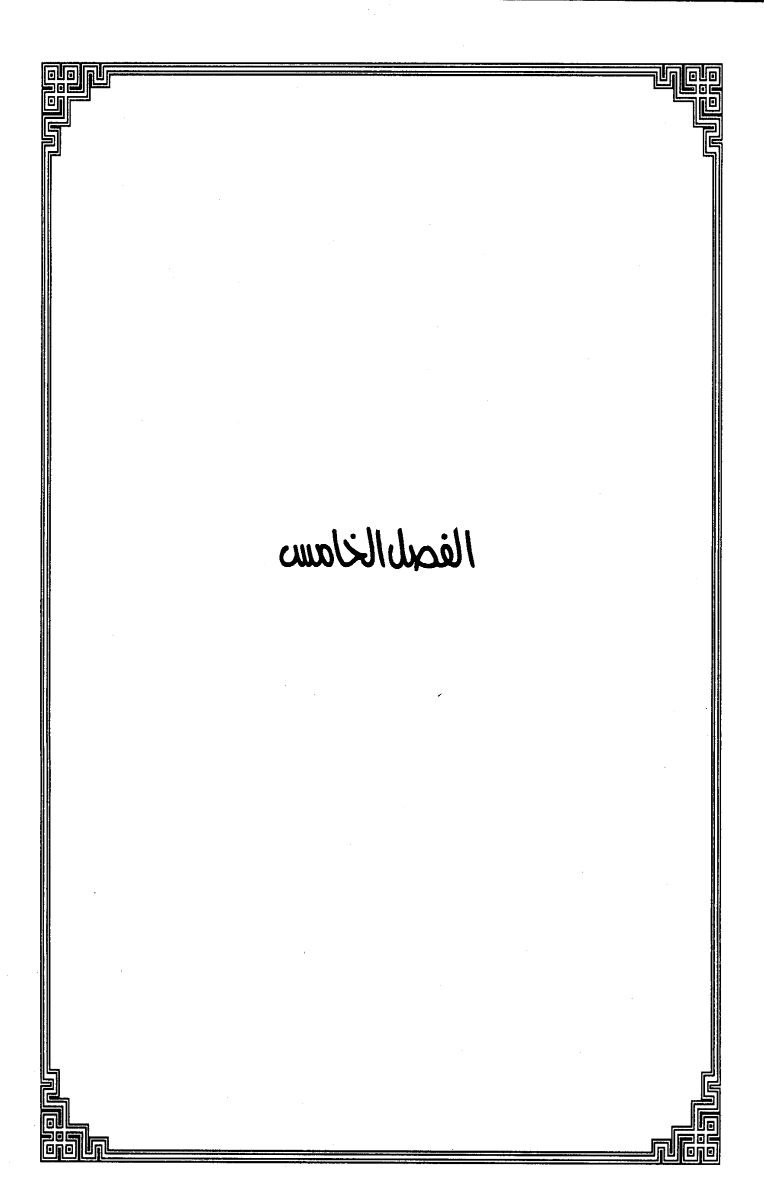
سباستيان : أَمْضِى خَلْفَ الرَّجُلِ الصَّالِحِ بلْ هَاكِ يَدِى

فإذا أَقْسَمْتُ يَمِينَ الصِّدْقِ ظَلَلْتُ وَفِيًّا لِلأَبَدِ

اوليفيا : وإذَنْ هَيَّا يا أَبَتِ الصَّالِحَ ولْيَبْسَمْ رَبُّ الأكْوانْ

إذْ يَشْهَـــدُ فَتَحُـــوزُ رِضَاهُ عَمَّا أَفْعَـــلُهُ الآنْ ٣٥

(يخرجون)



الفصل الخامس

المشهد الأول

(يدخل المهرج مع فابيان)

فابيان : حلفتك بحق حبك لى أن تدعنى أَطَّلع على ذلك الخطاب

المهرج : يا سيدى فابيان! أرجو أن تجيب لى مطلبًا واحدًا.

فابيان : اطلب ما تريد.

المهرج : لا تطلب الاطلاع على هذا الخطاب!

فابيان : لكأنك أهديتنى كلبًا وطلبت فى مقابله استرداد الكلب! ٥

(يدخل الدوق وڤيولا وكيوريو ولوردات آخرون)

الدوق : هل أنتم من حاشية ليدى أوليڤيا يا أصدقائى؟

المهرج : نعم يا سيدى؟ بعض حواشيها المزركشة.

الدوق : أعرفك خير المعرفة! ما حالك أيها الرجل؟ ١٠

المهرج : أَحْسَنُ بسبب أعدائى، وأسوأ بسبب أصدقائى!

الدوق : بل العكس تمامًا.. أحسنُ بسببِ أصدقائك!

المهرج : لا يا سيدى! أسوأ!

الدوق كيف يكون ذلك؟ ١٥

المهرج : الحق سيدى أنهم يمتدحوننى، فأصبح بذلك حمارًا، وأما أعدائى فيقولون لى صراحة إنى حمار، وهكذا فأعدائى يفيدوننى بتعريفى بنفسى، وأصدقائى يسيئون إلىّ. وإذن، وما دامت النتائج المنطقية مثل القبلات، فإن النفى أربع مرات إثبات مزدوج، وهو ما يبين أننى 'أخسر' بسبب أصدقائى، و'أكسب' بسبب أعدائى. ٢٠

الدوق : عجبًا! هذا ممتاز!

المهرج : أقسم أن الأمر بخلاف ذلك يا سيدى، حتى إذا تفضلت فأصبحت من أصدقائى. ٢٥

الدوق : لابد ألاّ 'تخسر' بسببى! هذه قطعة نقود من الذهب!

المهرج : لولا أن فى هذا ازدواجًا للمعنى، وهو خِدَاعٌ، لَطَلَبْتُ أن تضيفَ قطعةً أخرى.

الدوق : هذه مشورة فاسدة!

المهرج : ضع 'فضيلتك' فى جيبك يا سيدى، ولو هذه المرة فقط، واجعل لحمك ودمك يعملان بهذه المشورة! ٣٠

الدوق : قد أرتكبُ خطيئة كبرى إذا أقدمتُ على ازدواج المعنى! هاك قطعة أخرى.

المهرج : 'أولاً وثانيًا وثالثًا' لعبةٌ جميلة، والمثل يقول الثالثة ثابتة، والإيقاع الثلاثى فى الموسيقى صالح للرقص! أو فلتذكر سيدى دقات ساعة ٣٥

برج كنيسة القديس بِنِيتْ – فهى واحد اثنين ثلاثة!

الدوق : لن تخدعنى فتحصل على المزيد من المال منى بهذه الرمية! ولكن، إذا أخبـرت مولاتك أننـى حضرتُ وأريد الحـديث معـها، وأتيتَ بـها معك، فربما زاد ذلك من حَثِّ أَرْيَحيَّتى! ٤٠

المهرج : حقـا سيدى! فَلْتَنَمْ أَرْيَحـيَّتُكَ حتى أعود! سـوف أذهب يا مولاى، لكننى لا أريد أنْ تظنَّ أنَّ حـرصى على المال يوازى خطيئـة الجشع، لكن كما تقول سيدى، فَلْتَغْفُ أَرْيَحيَّتُكَ قليلاً حتى أعودَ فأوقظَها! ٤٥

(يخرج المهرج)

(يدخل أنطونيو مع الشرطة)

ڤيولا : لقد أتَى يا سيِّدى! هذا الذى أَنْقَذَنى.

الدوق : أَذْكُرُ وَجْهَ الرَّجُلِ تَمامًا، لكنْ فى آخرِ مَرَّةْ
كانَ الوَجْهُ يُلَطِّخُهُ بارودُ مدافعنا فى الحَرْبْ ٥٠
فَبَدَا مُسْوَدًّا يُشْبِهُ وَجْهَ الحَدَّادِ الأُسْطُورى ڤولْكَان
إذ كانَ الرُّبَّانَ على ظَهْرِ سَفِينَتِهِ المُحْتَقَرَة ذاتِ القاعِ الضَّحْلِ
وكانتْ تَبْدُو كالقزمِ ولا تُغْرِى أحدًا بالظَّفَرِ بها،
لكنَّ الرَّجُلَ انْدَفَعَ يُقَاتِلُ فى عُنْفٍ فَتَّاكٍ أَعْتَى
سُفُنِ الأُسْطُولِ لدينا حتى إنَّا رَغْمِ خَسَارَتِنَا الفَادحَةِ على يَدِهِ ٥٥
أو ما سَاوَرَنَا مِنْ حَسَدٍ لجسارتِهِ

قُلْنا ما أَجْدَرَهُ بالشُّهْرَةِ والشَّرَفِ. ماذا فى الأمرْ؟

الضابط١ : يا أورسينو! هذا هو أنطونيو!

من سَلَبَ سَفِينَتَنَا فِينِكْسْ وتِجَارَتَها مِنْ كَانْدِى عاصِمَةِ كريت

مَنْ صَعَدَ إلى سَطْحِ سَفِينَتِنا تايجر حين تَصَدَّتْ لهْ　　٦٠

وهنالك دارتْ مَعْرَكَةٌ فيها فَقَدَ ابنُ أخيك تايتوس ساقَهْ!

ولقد أَلْقَيْنا القَبْضَ عَلَيْهِ هنا فى بَعْضِ شَوارِعِنا

إذ كانَ يسيرُ ولا يكتَرِثُ بما جَلَّلَهُ من عارِ

أو ما حاقَ بِهِ من خَطَرٍ بل يَتَشَاجَرُ مع بَعْضِ الأَفْرَادْ.

فيولا : قد أَسْدَى لى مَعْرُوفًا يا مَوْلاَىَ! واستَلَّ السَّيْفَ دِفَاعًا عَنِّىَ

لكنَّ الرَّجُلَ اختَتَمَ لِقَائِى بكلامٍ مُسْتَغْرَبْ　　٦٥

لمْ أَعْرِفْ ما كانَ سوى مَسٍّ جُنُونْ

الدوق : يا قُرْصَانًا طارتْ شُهْرَتُهُ يا لِصَّ مِيَاهِ البَحْرِ المِلْحَةْ!

كيفَ تَجَاسَرْتَ بهذا الحُمْقِ على أنْ تُسْلِمَ رَقَبَتَكَ لِمَنْ حارَبْتَ؟

بلْ من كَلَّفْتَهمُو أموالاً طائلَةً فَغَدَوْا مِنْ أَعْدَائكْ؟

انطونيو : أورسينو! مولاىَ الأكرمْ! أرجو أنْ تَسْمَحَ لى　　٧٠

أنْ أَنْقُضَ كل نُعُوتٍ خُوطِبْتُ بِهَا!

أنطونيو لم يَكُ فى يومٍ ما لِصًّا أو قُرْصَانًا

حتى إنْ كانَ عَدُوًّا لك.. ولأسبابٍ جِدِّ صَحِيحَةْ!

لم يَجْذِبْنى غَيْرُ السِّحْرِ إلى هذا البَلَدِ
ذاكَ الوَلَدُ الواقِفُ بِجوارِكَ، أعْظَمُ أهْلِ الأرْضِ جُحُودًا! ٧٥
أنْقَذْتُ صِبَاهُ مِنْ غَضْبَةِ بَحْرٍ وَحْشِىٍّ فَمُهُ يُرْغِى أوْ يُزْبِدْ!
كانَ حُطَامًا فَقَدَ الأمَلَ تَمامًا فَوَهَبْتُ الرُّوحَ إليهِ
وأضَفْتُ إلى ذَلكَ حُبِّى! لم أَبْخَلْ فى ذلكَ أوْ
أرْعَ قُيُودًا بل كَرَّسْتُ لَهُ كُلَّ غَرَامى.
مِنْ أجْلِ هواهُ عَرَّضْتُ حَيَاتى لِلْخَطَرِ هُنا ٨٠
حيثُ تُنَاصِبُنى بلدتُكُمْ كُلَّ عَداءٍ (لا يَدْفَعُنى إلا حُبُّهْ)
جَرَّدْتُ حُسَامى لأُدَافِعَ عَنْهُ حينَ أُحِيطَ بِهِ!
أمَّا عِنْدَ القَبْضِ علىَّ فَقَدْ عَلَّمَهُ المكْرُ الخَائِنُ
أنْ يُنْكِرَ أيةَ مَعْرِفَةٍ بى دونَ خَجَلْ
(إذْ لَمْ يَكُ يَبْغِى أنْ يَتَقَاسَمَ مَعِىَ الأخْطَارْ) ٨٥
وبدا فى طَرْفَةِ عَيْنٍ شَخْصًا لَمْ أعْرِفْهُ مِنْ عِشْرينَ سَنَةْ
بل أنْكَرَ أنَّ لَدَيْهِ كيسَ نُقُودى
ولَقَدْ كنتُ سَمَحْتُ لَهُ بالإنْفَاقِ مِنَ المَالِ بِهِ
مِنْ زَمَنٍ لا يتعدَّى نِصفَ السَّاعَةْ!

فيولا : كيفَ يكونُ الأمرُ كذلك؟ ٩٠

الدوق : (**إلى أنطونيو**) ومتَى وَصَلَ إلى هَذى البَلْدَةِ؟

انطونيو : اليومَ يا مولاىْ! لكنَّنا على امتدادِ أشْهُرٍ ثلاثةٍ سابِقَةٍ
لَمْ نفترِقْ! كلاً ولا لِلَحْظَةٍ ولا دَقيقَةٍ واحدَةٍ
باللَّيْلِ أو بالنَّهارْ

(تدخل أوليفيا والحاشية)

الدوق : ها قدْ أتَتْ أوليفيا! وها هِيَ السَّمَاءُ تَخْطُو فوقَ سَطْحِ الأرْض! ٩٥
أمَّا بِشَأنِكْ – أنتَ يا رَجُلْ – فإنَّ ما تقولُه جُنونْ!
مِنْ أشْهُرٍ ثَلاثَةٍ لَمْ يَبْرَحِ الصَّبِىُّ خِدْمَتِى –
لكنْ نَعُودُ لِلْمَوْضُوعِ بعد لَحْظَةْ. **(إلى أحد الضباط)** فَلْتُبْقِهِ مَعَكْ.

اوليفيا : ماذا تُريدُ يا مَوْلاَىْ – فيما عدا الذى لا تَسْتَطِيعُ أنْ تَنَالَهُ –
ولا تقومُ أوليفيا بتقديمِهْ؟ سيزاريو! ١٠٠
لقد حَنِثْتَ بالوَعْدِ الذى قَطَعْتَهُ لى!

ڤيولا : مولاتى –

الدوق : أوليفيا الكريمة – **(يقولها مع ڤيولا فى الوقت نفسه)**

اوليفيا : ماذا تقولُ يا سيزاريو؟ يا سيِّدى الكريمْ –

ڤيولا : يُريدُ سيِّدى الحديثْ. . وواجِبِى يُلْجِمُنِى ١٠٥

اوليفيا : إنْ كنتَ تعودُ بذلكَ يا مَوْلاَىَ إلى اللَّحْنِ الأوَّلِ
فاعْلَمْ أنَّ اللحنَ سقيمٌ فى أُذْنِى وكَرِيهٌ. . كعُوَاءٍ يَتْلُو الُموسِيقَى!

الدوق : ما زِلْتِ على قَسْوَتِكِ البَالِغَةِ إذَنْ؟

اوليفيا : بل ثابتةٌ دومًا يا مَوْلاىْ!

الدوق : ثابتةٌ؟ أعَلَى فَرْطِ صُدُودكِ يا امرأةً وَحْشيَّةْ؟ ١١٠

بَذَلَتْ رُوحى كُلَّ قَرابينِ الإخْلاَصِ إلى آخِرِ نَفَسٍ فيها

فى مَذْبَحِ مَعْبَدِكِ الجَاحِدِ والمُنْكِرِ للأَمَلِ –

أَصْدَقَ ما قَدَّمَهُ عَبْدٌ للمَعْبُودِ على مَرِّ الزَّمَنِ! ماذا أَفْعَلُ؟

اوليفيا : ما يُرْضِى مَوْلاَىَ وما يَجْدُرُ بِهْ

الدوق : ولماذا لا أَقْتُلُ مَنْ أَهْوَى، لَوْ طَاوَعَنِى قَلْبِى، ١١٥

فكأنِّى لِصُّ المَقْبَرَةِ المِصْرِى.. حينَ رأىَ ساعةَ أَجَلِهْ!؟

أحيانًا ما تَبْدُو غَيْرَتُنَا الوَحْشيَّةُ ذاتَ سُمُوٍّ وشَرَفْ!

لكنْ أَصْغِى الآنَ إلى قَوْلِى: إنَّكِ تُلْقِينَ بإخْلاصى فى قاعِ صُدُودِكِ

وأنا أَعْرِفُ، وإلى حَدٍّ ما، مَنْ يُبْعِدُنى عَنْ مَقْعَدِىَ الحَقِّ بِقَلْبِكْ ١٢٠

ولذلكَ ما زِلْتِ أمامى طَاغيةً مُتَحَجِّرَةَ القلْبِ

لكنَّ حبيبَ القَلْبِ لديكِ – وأنا أثقُ بحُبِّكِ لَهْ –

وكذلك والله أُكِنُّ لَهُ أعْظَمَ حُبٍّ –

لَنْ يَسْلَمَ مِنِّى! فلسوفَ أُزِيحُ المَحْبُوبَ عن العَيْنِ القَاسِيَةِ بوجْهِكِ!

إذْ يَجْلِسُ فيها مَلِكًا فَوْقَ العَرْشِ لَدَيْكِ ١٢٥

وبِرَغْمِ إرادةِ سَيِّدِهِ! هيَّا يا وَلَدُ مَعِى!

إنِّى قد صَدَقَ العَزْمُ لدىَّ على الشَّرِّ

ولسوفَ أُضَحِّى بالحَمَلِ وإنْ أَضْمَرْتُ غَرَامَهْ

كىْ أقْهَـرَ قَلْـبَ غُرَابٍ فـى صَـدْرِ يَمَامَـهْ

ڤيولا : وإنَّنى لمستعدٌ أنْ أموتَ ألفَ مِيتَة كىْ أُرْضِيَكْ ١٣٠

بلْ هانئًا وقَانعًا ما دامَ مَوْتِى سَـوْفَ يُسْعِـدُكْ

اوليفيا : أينَ تمْضى يا سيزاريو؟

ڤيولا : وراءَ مَـنْ أُحِبُّهُ حُبًّا يفـوقُ هـذه العُيـونَ والحيـاةَ كُلَّهَا

بلْ زَوْجَتى إذا اتَّخَذْتُ زَوْجَةً يَوْمًا وما أُكِنُّ مِنْ هَوًى لَهَا

إنْ كنتُ كاذبًا فَأَدْعُو كُلَّ شَاهِدٍ علىَّ الآنَ فى السَّمَاءْ ١٣٥

إلى عِقَابِى بالهَلاَكِ إنْ لَوَّثْتُ ما زانَ الغَرَامَ مِنْ نَقَاءْ

اوليفيا : واهًا لى من ذاك الصَّدِّ! ما أكثرَ ما خُدِعَ فُؤَادى!

ڤيولا : مَنْ ذَا الذى يَخْدَعُكِ؟ مِنْ ذا الذى يَظْلِمُكِ؟

اوليفيا : فهلْ نسيتَ نفسك؟ وهَلْ مَضَى مِنَ الزَّمانِ ما يُنْسِيك؟

نادِ إذنْ كاهِنَنَا المَبْروك!

(يخرج أحد الأتباع)

الدوق : (إلى ڤيولا) هيا بنا! ١٤٠

اوليفيا : يا مَوْلاىَ إلى أين؟ سيزَارِيُو يا زَوْجِى.. ابْقَ قَليلاً!

الدوق : زَوْجُكِ؟

اوليفيا : حَقًّا زَوْجِى! هَلْ يَقْدِرُ أنْ يُنْكِرَ ذَلِكَ؟

الدوق : هَلْ أنتَ يا غُلاَمُ زَوْجُها؟

ڤيولا : لا يا مَوْلاَىْ. قَطْعًا لا.

اوليفيا : وا أَسَفًا! فإنَّ حِطَّةَ المَخَاوِفِ التى لَدَيْكَ ١٤٥

مِنْ وَرَاءِ إنْكَارِ المَكَانَةِ التى بَلَغْتَها! بَلْ لا تَخَفْ سيزاريو!

اقْبَلْ هنَاء حَظِّكَ العَميمْ! كُنْ مَنْ وَثِقتَ بأنَّهُ أَنت

تَجِدْ أنَّ العُلُوَّ فى هَذى المَكَانَةْ. . يُضَارِعُ العُلُوَّ عند مَنْ تَخْشَاهْ!

(يدخل الكاهن)

يا مَرْحَبًا يا أَبَتى! أرجوكَ يا أبى بحَقِّ ما لَدَيْكَ مِنْ قَدَاسَةِ

أنْ تَكْشِفَ الذى اتَّفَقْنَا أنْ يَظَلَّ سِرًّا! ١٥٠

لكنَّما الضرورةُ اقْتَضَتْ لَهُ الذُّيُوعَ قَبْلَ مَوْعِدِهْ.

فما الذى تَعْرِفُهُ عَمَّا جَرَى بَيْنى

وبَيْنَ هذا الشَّابِّ مِنْ عَهْدٍ قَرِيبْ؟

الكاهن : عَقْدٌ يُفِيدُ الارْتِبَاطَ الأَبَدى. . علَىَ الهَوَى!

تَشَابُكُ الأَيَادى بَيْن كُلٍّ منكما. . أكَّدَهُ! ١٥٥

والقُبْلَةُ المُقَدَّسَةْ. . شَهِدَتْ عَلَيْه!

يَدْعَمُها تَبَادُلٌ لِخَاتَمَىْ خِطْبَةْ!

وقد عَقَدْتُ هذا العَقْدْ. . وكُلَّ ما بِهِ من الطُّقُوسْ

كما خَتَمْتُهُ بِسُلْطَةِ المَأْذُونْ. . وكنتُ شَاهِدًا عَلَيْه

وسَاعَتِى تقولُ إنَّنى اقْتَرَبْتُ مِنْ قَبْرِى فى رِحْلَةِ الحَيَاةِ هَذِهِ ١٦٠
مَا لَمْ يَزِدْ عَنْ سَاعَتَيْنِ مُنْذُ أنْ أمْضَيْتُهُ!

الدوق (**إلى ڤيولا**) يا أيُّها الشِّبْلُ المُخَادِعْ!
ماذا تصيرُ حينَ يَبْذُرُ الزَّمَنْ.. بُذُورَ شَعْرٍ أبْيَضٍ فى جِلْدِكْ؟
ورُبَّمَا نَمَا الدَّهَاءُ مُسْرِعًا فجاءَ قَبْلَ أنْ تَشِيبَ بالهَلاكِ لَكْ! ١٦٥
إذنْ وَدَاعًا بَلْ وخُذْهَا فانْطَلِقْ إلىَ سِوَى هذا المَكَانْ
بحَيْثُ لا ألْقَاكَ مُطْلَقًا مِنْ بَعْدِها عَلَى مَرِّ الزَّمَانْ

ڤيولا : أُقْسِمُ يا مَوْلاى –

اوليفيا : لا تُقْسِمْ!
ولْتَبْقَ فى الفُؤَادِ مَسْحَةٌ مِنَ الإيمانْ
رَغْمَ المَخَاوِفِ التى تُزَلْزِلُ الكيَانْ

(**يدخل سير أندرو**)

سير اندرو : حلفتكم بالله أن تستدعوا الطبيب! وأرسلوا طبيبًا فى الحال إلى سير ١٧٠ توبى!

اوليفيا : ماذا حدث؟

سير اندرو : شَجَّ رأسى من أقصاها لأقصاها، وضرب سير توبى فأسال الدم من رأسه أيضًا. حلفتكم بالله أن تساعدونا! يا ليتنى كنت فى المنزل ١٧٥ ولا أنال أربعين جنيهًا!

اوليفيا : من فعل هذا يا سير أندرو؟

سير اندرو : السيد الذى يعمل لدى الدوق! شخص يدعى سيزاريو. كنا نظنه جبانا فإذا به الشيطان مجسدًا. ١٨٠

الدوق : مساعدى سيزاريو؟

سير اندرو : قسمًا بما خلق الله! ها هو ذا! لقد شَجَجْتَ رأسى بلا سبب، ولم أفعل ما فعلتُ إلا بإيعازٍ من سير توبى.

ڤيولا : ما سَبَبُ مُخَاطَبَتِكَ إيَّاىْ؟ لَمْ أَجْرَحْكَ على الإطْلاَقْ! ١٨٥
قد كُنْتَ سَلَلْتَ السَّيْفَ لِتَقْتُلَنى دُونَ مُبَرِّرْ
لكنّى كَلَّمْتُكَ بالحُسْنَى! أنَا لَمْ أَجْرَحْكْ!

(يدخل سير توبى مع المهرج)

سير اندرو : إذا كانت رأسى مجروحةً فقد جَرَحْتَنى! وأظن أنك لا تُعيرُ رأسًا يسيل منها الدَّمُ أدنى اهتمام. ها هو ذا سير توبى قادم يعرج! لسوف تسمع المزيد منه، ولولا أنه كان سكرانًا لعاملك عندها معاملة مختلفة. ١٩٠

الدوق : كيف حالك أيها السيد؟ ماذا حدث لك؟

سير توبى : أمر بسيط! فقد جرحنى وانتهى الأمر. **(إلى المهرج)** وأنت يا سِكّيرُ يا مغفل! هل طلبت الطبيب دِكْ؟ ١٩٥

المهرج : إنه كان سكرانًا يا سـير توبى منذ ساعة، ولم يغلق أجـفانه إلا فى الثامنة صباحًا.

سير توبى : إنه وغدٌ إذنْ وبـطئُ الحركة كَـرَاقِصِى الرقـصة الثُّـمَانِيَّـةِ! كم أكره الأوغاد السكارى!

اوليفيا : فَلْيَحْمِلْه بعضُكم من هنا! من الذى أصابهما بهذه الجروح؟ ٢٠٠

سير اندرو : دعنى أساعدك يا سير توبى، لأننا سنضمد جراحنا معًا.

سير توبى : تساعدنى أنت؟ أنت يا جحش يا مـختال يا فاسق!؟ بل يا فاسق ذا وجه نحيل!؟ يا مغفل!؟ ٢٠٥

اوليفيا : ضعوه فى الفراش! وضمدوا جراحه!

(يخرج المهرج وفابيان وسير توبى وسير أندرو)

(يدخل سباستيان)

سباستيان : قد جِئْتُ أرجو الصَّفْحَ يا مولاتى.. فقد جَرَحْتُ بَعْضَ أَقْربائكْ.
لكنَّه لوْ كانَ لى أخٌ يُشارِكَ الدِّماءَ فى عُرُوقِى
ما كنتُ قد فعلتُ غير هذا لِلْحفاظِ فى حِرْصٍ على سَلاَمَتِى.
الآنَ تَرْمُقِينَنى بما يَشِى بالاسْتِغْراب والدَّهْشَةْ ٢١٠
وذاكَ يَعْنى أنَّنى أَسَأْتُ لَكِ! أرجوكِ يا جَمِيلَتِى
أن تَصْفَحِى ولَوْ لِمَا تعَاهَدْنَا عليه مُنْذُ بُرْهَةٍ يَسِيرَةْ.

الدوق : الوَجْهُ واحدٌ والصَّوْتُ واحدٌ بل الرِّدَاءُ واحدٌ.. لكنَّه شَخْصَانْ!
كَأَنَّنى أمامَ مِرْآةٍ مُزَاوِجَةْ.. لكنَّها مِنَ الطَّبيعةْ..

تَضُمُّ صِدْقًا وخِدَاعًا! ٢١٥

سباستيان : أنطونيو! أنطونيو الغالى!

كمْ عَذّبَنى مَرُّ السَّاعَاتِ ومَزَّقَنى مُنْذُ غِيَابِكَ عنّى!

انطونيو : هلْ أنتَ سباستيان؟

سباستيا : وهَلْ تَشُكُّ فِىَّ يا أنطونيو؟

انطونيو : وكيفَ يا هذا شَقَقْتَ نَفْسَكْ؟ بل إنّ نِصْفَىْ التُّفَّاحَةِ المنقسمةْ ٢٢٠

لَيْسَا أَشَدَّ فى التَّمَاثُلِ الدَّقِيقِ منْ هذيْن!

منْ منْكُمَا سباستيان؟

اوليفيا : رائعٌ عَجِيبْ!

سباستيان : **(ناظرًا إلى ڤيولا)**

ألستُ وَاقفًا هُنَا؟ ما كانَ لى أخٌ قَطْ!

ولَيْسَ فى طَبِيعَتِى منَ الرُّبُوبِيَّةْ ٢٢٥

ما يكْفُلُ الحُلُولَ فى كُلِّ مكَانْ! قد كانَ لى أُخْتٌ وحَسْبْ

لكنَّما الأمْوَاجُ عَمْيَاءُ ولَمْ تَلْبَثْ أنْ الْتَهَمَتْهَا.

أرجوكَ قُلْ لى ما رَوَابِطُ القَرَابَةْ.. إنْ كُنْتَ لى قَرِيبًا؟

ما مَوْطِنُكْ؟ ماذا تُسَمَّى؟ لأىِّ بَيْتٍ تَنْتَسِبْ؟

ڤيولا : إنّنى منْ مِيَسالين. وَالِدِى كانَ سباستيان ٢٣٠

وكانَ لى أخٌ يُدْعَى سباستيان أَيْضًا

وقد هَوَى فى مِثْلِ هَذَا الزِّىِّ فى قَبْرِ المِيَاهْ!
لو اكْتَسَتْ رُوحُ الغَرِيقِ شَكْلَ مَيِّتٍ وحُلَّتَهْ
لَقُلْتُ إنَّهُ قد عادَ فيكَ الآنَ كَىْ يُخِيفَنَا!

سباستيان : إنى رُوحٌ لا شَكّ! لكنّى فى جَسَدٍ بَشَرِىٍّ مَلْمُوسٍ ٢٣٥
مُنْذُ تَشَكَّلْتُ بِدَاخِلِ رَحِمِ الوَالِدَة!
تَنْطَبِقُ عليكَ صِفَاتُ الأُخْتِ جَمِيعًا لولاَ أنَّكَ رَجُلٌ
أما لو كُنْتَ فتاةً لَذَرَفْتُ العَبَرَاتِ على خَدِّكَ ولَصِحْتُ هُنَا
'مَرْحى وثلاثًا مَرْحَى بِفَيُولا الغَارِقَة!'

فيولا : كانتْ علىَ جَبِينِ وَالِدِى شَامَةْ ٢٤٠

سباستيا : وكانَ وَالِدِى كَذَلِكْ.

فيولا : وتُوُفِّىَ عِنْدَ بُلُوغِ فيولا.. العامَ الثَّالِثَ عَشْر!

سباستيان : ذلكَ يَوْمٌ يَحْيَا فى ذَاكِرَتِى.
حقًّا لقد استَوْفَى الرَّجُلُ الأَجَلَ الفَانِى
حينَ غَدَتْ أُخْتِى بِنْتَ ثَلاثَةَ عَشْرَةْ ٢٤٥

فيولا : إنْ لَمْ يَمْنَعْنَا شَىْءٌ آخَرُ عَنْ إدْرَاكِ سَعَادَتِنَا
فَتَرَيَّثْ قبل عِنَاقِى وأنَا فى زِىِّ الرَّجُلِ!
ما هذا إلاَّ زِىٌّ مُصْطَنَعٌ أَتَنَكَّرُ فِيهِ..
واصْبِرْ حَتَّى تَتَثَبَّتَ أَنِّى بالحَقِّ فيولا

بأسَانيدَ مِنَ الأوْقَاتِ وأمْكِنَةِ الأحْدَاثِ وأحْوَالِ الأقْدَارْ! ٢٥٠

ولِتأكِيدِ الحَالَةِ دَعْنِي أَصْحَبُكَ إلى مَنْزِلِ رُبَّانٍ فى

هذى البلدةِ حيثُ تَرَكْتُ مَلاَبِسِيَ النِّسَوِيَّةْ

وبِكَرَمٍ ومُسَاعَدَةٍ منه نَجَوْتُ فَزَكَّانِى لِلْعَمَلِ لدَىَ هَذا الدُّوقِ الأشْرَفْ

أمَّا أحْدَاثُ حَيَاتِى من ذاك الحِينِ فكانتْ ٢٥٥

ما بَيْنَ الليْدى هذى.. والدُّوقِ هُنا!

سباستيان : **(إلى أوليڤيا)**

وهكذا خُدِعْتِ يا مَوْلاَتِى.. لكنَّ قُدْرَةَ الطَّبِيعَةِ

بِحِيلَةِ انْحِرَافٍ صَحَّحَتْ هذا الخَطأَ.. وهكذا خَطَبْتُكِ!

هذا وإلاَّ كُنْتِ قد عَقَدْتِ عَقْدَ حُبٍّ دائمٍ على عَذْرَاءْ!

لكنَّ ذاكَ العَقْدَ لم يَخْدَعْكِ فى هذا وأُقْسِمُ بالحَيَاةْ ٢٦٠

فَلَقَدْ خُطِبْتِ إلى فَتًى ما زالَ بِكْرًا!

الدوق : **(إلى أوليڤيا)**

لا تَدْهَشِى.. فَفِى عُرُوقِهِ دَمٌ نبيلٌ صَادِقٌ.

إنْ كانَ هذا الأمْرُ هكذا.. وأثْبَتَتْ مِرآتُنَا الخَدُوعُ صِدْقَهَا

فسوفَ أحْظَى بِنَصِيبِى مِنْ حَصَادِ تِلْكُمُ السَّفِينَةِ التى تَحَطَّمَتْ فَأسْعَدَتْنَا!

(إلى ڤيولا)

ويا غُلاَمْ! قد قُلْتَ ألْفَ مَرَّةٍ بأنَّ ما تُكِنُّهُ من الغَرَامِ لِى ٢٦٥

يَفُوقُ حُبَّ أىِّ مَرْأةٍ على الإطْلاَقْ!

ڤيولا : ولَسَوْفَ أكرر تأكيدى والحلفَ على صِدْقِ كَلاَمِى
وجميعُ الأيْمَانِ الصَّادرةِ مِنَ القَلْبِ لَصَادقَةٌ فى الرُّوح
صِدْقَ النَّارِ بِتِلْكَ الشَّمْسِ الدَّوَّارَةِ فى فَلَكٍ
يَفْصِلُ بَيْنَ نَهَارِ الدُّنْيا واللَّيْل. ٢٧٠

الدوق : هاتِ يَدكِ! ودَعِينى أنْظُرُكِ بِمَلْبَسِ أُنْثَى.

ڤيولا : لكنّ مَلاَبِسِىَ النِّسَوِيَّةَ ما زَالَتْ عِنْدَ الرُّبَّانِ المَذْكُورْ
أوَّلُ من سَاعَدَنى فَأتَى بى سَالِمَةً لِلْبَرّ
والرَّجُلُ حَبِيسٌ مُحْتَجَزٌ يَنْتَظِرُ الفَصْلَ قَضَائيًّا
فى دَعْوىً مِنْ جانبِ مالڤوليو.. حاجبِ هذى اللَّيدى. ٢٧٥

اوليڤيا : لابُدَّ إذَنْ مِنْ إطْلاَقِ سَرَاحِهْ. استَدْعُوا مالڤوليو فورًا!
لكنْ وا أسفاه! الآن تذكَّرْت!
فالناسُ تقولُ بأنَّ المسكينَ أُصِيبَ بِلَوْثَةْ!

(يدخل المهرج وفى يده خطاب، مع فابيان)

والواضِحُ أنِّى كنتُ أُعَانِى أيْضًا مِنْ خَبَلٍ شَتَّتَ ذِهْنِى
فنسيتُ تَمَامًا لَوْثَةَ ذاكَ الرَّجُلِ! ٢٨٠
يا هذا.. ما حالُ الرَّجُلِ الآنْ؟

المهرج : فى الحق يا مولاتى.. لقد نجح فى منازلة الشيطان، نجاحَ مَنْ فى مثل

حالته، وقد كتب إليك هذه الرسالة: كان ينبغى أن أسلمها لك هذا
الصباح، لكنه ما دامت 'رسائل' المجانين ليست أناجيل، فلا يهم ٢٨٥
كثيرًا موعد تسليمها.

اوليفيا : افتحها واقرأها.

المهرج : تَطَلَّعِى إلى العِلْم المفيد إذنْ، عندما يُلْقِى المهرجُ رسالةَ المجنون.
(يقرأ) أقسم بالله يا مولاتى - ٢٩٠

اوليفيا : ماذا حدث لك؟ هل جننت؟

المهرج : لا يا مولاتى! بل أقرأ 'الجنون'، فحسب، فإذا كانت مولاتى تريد أن
تسمع الرسالة كما كتبت، فيجب أن تسمح لى باستخدام النبرات
المناسبة. ٢٩٥

اوليفيا : أرجوك أن تقرأها بالمنطق الصحيح.

المهرج : وذاك ما أفعله يا مولاتى! أما إذا قرأنا منطقه الصحيح فيجب أن نقرأه
بهذه النبرات. وَهَكَذَا عَلَيْكِ أنْ تُصْغِى أَميرَتى وأَنْ تَعْتَبِرِى!

اوليفيا : **(إلى فابيان) اقرأها أنت يا هذا!** ٣٠٠

فابيان : **(يقرأ) أقسم بالله يا مولاتى إنك تظلميننى، ويجب على الدنيا أن
تعلم ذلك. فرغم أنك حبستنى فى مكان مظلم، وجعلت عمك
السكير يتحكم فى أمرى، فإننى مازلت أنتفع بحواسى وعقلى، مثلك
تمامًا، ولَدَىَّ خطابك الذى دفعتنى فيه إلى الظهور بالمظهر الذى**

اتخذتُه، وسوف يثبت لك هذا الخطاب بلا شك أننى كـنت مصيبًا أو

أنك أخطأت خطأً كـبيراً. قولى عنى مـا شئت، فلقد تجـاهلت واجبى

بعض الشىء نحوك واندفعت أتكلم بدافع الظلم الذى أصابنى.

مالفوليو الذى يلقى معاملة المجانين ٣١٠

اوليفيا : هل كتب ذلك؟

المهرج : نعم يا مولاتى.

الدوق : إنه لا يفصح كثيرًا عن أى لوثة.

اوليفيا : يا فابيان! اذهَبْ فَخَلِّصْهُ منَ الحَبْسِ وأَحْضِرْهُ إلينا!

(يخرج فابيان)

مولاىَ بَعْدَ أنْ نَزِيدَ مِنْ تَأَمُّلِ الذى جَرَى (وما تَكَشَّفْ) ٣١٥

أَرْجُو لَدَيْكُمُ القَبُولَ أُختًا بالمُصَاهَرَةْ

كما لَوْ كنتُ زَوْجَةً لكم! وأنْ يُتَوَّجَ التحالفُ الوثيقُ فيما بيننا

بحَفْلَةٍ فى مَنْزِلِى أُقيمُها بِمَالِىَ الخَاصّ.

الدوق : بلْ أقبلُ العَرْضَ الذى قَدَّمْتِهِ كُلَّ القَبُولِ مَوْلاَتِى.

(إلى ڤيولا)

الآنَ سَيِّدُكْ.. يُعْفِيكِ مِنْ مَهَامِّ مَنْصِبِكْ! وفى مُقَابِلِ الذى ٣٢٠

أَسْدَيْتِهِ مِنْ خِدْمَةٍ لا تَنْتَمِى لِطَبْعِ جِنْسِكْ

ولا تليقُ إطْلاَقًا بما نَشَأْتِ فيه مِنْ نُعُومَةٍ ورِقَّةْ -

وهكذا – ما دُمْتِ قد دَعَوْتِنى لِفَتْرَةٍ طَوِيلَةٍ 'يا سيدى' –
أَمُدُّ ها هنا يَدِى إليْكِ. . فمنذُ هذا الوقت تُصْبِحينْ
سَيِّدَةً لِسَيِّدِكْ!

اوليفيا : وأنتِ أُخْتٌ قبلَ ذاكَ لى! ٣٢٥

(يدخل فابيان مع مالفوليو)

الدوق : ذاكَ هُوَ المَجْنُونْ؟

اوليفيا : هُوَ يا مَوْلاى. ما حَالُكَ يا مالفوليو؟

مالفوليو : مولاتى! لقد ظَلَمْتِنى! ظَلَمْتِنى ظُلْمًا شَدِيدًا.

اوليفيا : أنا الذى ظَلَمْتُ مالفوليو؟ لا!

مالفوليو : بلى ظَلَمْتِنى مَوْلاَتى! أرجوكِ فاقْرئى هذا الخطابْ
لا تُنْكِرِى أنَّ الخِطَابَ مكتوبٌ بِخَطِّكْ ٣٣٠
إن استَطَعْتِ فاكْتُبِى بِغَيْرِ هذا الخَطِّ أو تلكَ الصِّيَاغَةْ
ولا تَقُولِى إنَّ خَاتَمَ الخِطَابِ ليسَ خَاتَمَكْ
أو إنَّ ذلكَ التَّدْبِيرَ لَيْسَ تَدْبِيرَكْ! لنْ تَسْتَطِيعى!
إذَنْ فَسَلِّمِى بِذَلِكْ! والآنَ قُولِى لى وباسْمِ الذَّوْقِ والشَّرَفْ
لأىِّ أَسْبَابٍ إذَنْ أَبْدَيْتِ لى دَلاَئِلَ الرِّضَى الصَّرِيحَةْ؟ ٣٣٥
لأىِّ أَسْبَابٍ طَلَبْتِ مِنِّى انْ أَجِىءَ بَاسِمًا ولاَبِسًا
رِبَاطَ سَاقِىَ الصَّلِيبِى بَلْ وجَوْرَبًا أَصْفَرْ

وأنْ أُقَطِّبَ الجبينَ عِنْدَمَا أَرَى سيرتُوبى
أو غَيْرَهُ من الأَتْبَاعْ؟ وعندما أَطَعْتُ ما أَمَرْتنى بِهِ
وجئتُ آملاً رِضَاكْ.. أَلْقَيْتِ بى فى محبسٍ　　　　٣٤٠
فى قَعْرِ مُظْلِمَةٍ.. وجئْتِ لى بِكَاهِنٍ يَزُورُنى
حتى غَدَوْتُ هُزْأَةً أفوقُ كُلَّ مَنْ غَدَا ضحيةً
لِحيلَةٍ مُدبَّرَةْ؟ قُولى لماذا؟

اوليفيا : وَا أَسَفَا يا مالڤوليو! الخَطُّ ليسَ خَطِّى
لكننى أُقِرُّ أنَّه يُمَاثِلُهْ.. حتى كأنَّهُ هُوَهْ!　　　　٣٤٥
لكنَّهُ بلا جِدَالٍ خَطُّ ماريا
والآنَ أَذْكُرُ أنَّها هى التى قد بَادَرَتْ
فَأَخْبَرَتْنى بجنُونِكْ.. وبَعْدَهَا أَتَيْتَ باسمًا
فى الهَيْئَةِ التى أُوصِيتَ باتِّخاذِها فى ذَلِكَ الخِطَابْ.
أَرْجُوكَ ألاَّ تَغْضَبْ! فإنَّ تلْكَ الحيلَةْ　　　　٣٥٠
صِيغَتْ بِحِذْقٍ بالغٍ وهكذا صَدَّقْتَها
لكنَّهُ عند اكْتِشَافِ ما وَرَاءَهَا مِنَ الدَّوَافِع
وعندما نُحيطُ بالذى قَدْ دَبَّرَ الأُحْبُولَةْ
فسوفَ تَغْدُو المُدَّعِى والقَاضِى.. فى هذه القَضِيَّةْ.

فابيان : مَوْلاَتِىَ الكَرِيمَةُ اسْمَعِينى. لِنَجْتَهِدْ حَتىَّ　　　　٣٥٥

نُزِيلَ أىَّ دَاعٍ لِلنِّزَاعِ والعِرَاكِ قد يَشُوبُ
هذى اللَّحْظَةَ السَّعيدَةَ التى رَأَيْتُها كالمُعْجِزَةْ.
وفى سَبِيلِ ذلكْ.. أُقِرُّ فى صَرَاحَةٍ وطَائِعًا
بأَنَّنا أنا وتوبى قد حَبَكْنَا هذه الأُحْبُولَةْ
لأَنَّنَا وَجَدْنا عِنْد مالفوليو هُنَا ٣٦٠
مِنَ السُّلُوكِ الفَظِّ والكِبْرِ البَغِيضِ ما استَنْكَرْنا
وهكذا أَلَحَّ سير توبى بِشِدَّةٍ على ماريا
أنْ تكْتُبَ الخِطَابْ! وكانَ أَجْرُها زَوَاجَهُ مِنْها!
ونُفِّذَ التَّدْبِيرُ فى جَوٍّ مِنَ اللَّهْوِ البَرِىءِ والتَّفَكُّهْ
حتى يُثِيرَ الضِّحْكَ دونَ أنْ يَأْخُذَ بالثَّأْر ٣٦٥
إذا حَسَبْنَا مُنْصِفين ما أَصَابَ كُلَّ جَانِبٍ مِنَ الأَذَى
وقُورِنَ الذى يَسُوءُهُ بما يَسُوءُنا

اوليفيا : يا أَيُّها المُغَفَّلُ المِسْكِينْ! كَمْ أَحْكَمُوا خِدَاعَكْ!

المهرج : طبعًا! 'البعض يولدون عظماء، والبعض يكتسبون العظمة، والبعض تفرض عليهم العظمة فرضًا'. كنت ألعب دورًا يا سَـيـدى فى هذه ٣٧٠ المسرحية القصيرة، وهو دور سير توپاس يا سيدى. ولكن ذلك غير مهم. 'أقسم بالله أيها المهرج، لست مجنونًا'؛ ولكن هل تذكر ما قلته لمولاتك عنى؟ 'لماذا تضحكين يا مولاتى على هذا الوغد العقيم؟

إذا لم تضحكى لن يستطيع فتح فمه' وهكذا دارت دوارة الزمن فأتت ٣٧٥
بألوان انتقامه.

مالفوليو : بَلْ أَنْتَقِمُ أنَا يَوْمًا ما مِنْ عُصْبَتِكُمْ جَمْعَاءْ!

(يخرج مالفوليو)

اوليفيا : لَقَدْ أَسَأتُمو إِلَيْه بالغَ الإِسَاءَةْ!

الدوق : اذْهَبْ خَلْفَ الرَّجُلِ وحَاوِلْ تَرْضِيَتَهْ

إذْ لَمْ يُخْبِرْنَا بَعْدُ بِدَعْوَاهُ ضِدَّ الرُّبَّانِ المَحْبُوسْ. ٣٨٠

(يخرج فابيان)

فإذا اتَّضَحَ لنا الأَمْرُ ووافَتْنَا لَحْظَتُنَا الذَّهَبِيَّةْ

فَلَسَوْفَ نُقِيمُ الحَفْلَ الرَّائِعَ كىْ يَرْبِطَ بين قُلُوبِ الأَحْبَابْ

وإلى أنْ تَأْتى تلكَ اللَّحْظَةُ يا أُخْتِى الحُلْوَةْ

لَنْ نَبْرَحَ هذى الدارَ! أَقْدِمْ يا سيزاريو!

فَلَسَوْفَ أُنَادِيكِ بهذا الإِسْمِ وأنتِ بِمَلْبَسِ رَجُلٍ يافِعْ ٣٨٥

أَمَّا حينَ تَرَاكِ العَيْنُ بِأَرْدِيَةٍ أُخْرى أَجْمَلْ

فَأَقُولُ رَئِيسَةُ أُورْسِينُو ومَلِيكَةُ حُبٍّ أَمْثَلْ!

(يخرج الجميع ما عدا المهرج)

المهرج : (يغنى)

فى فَجْـــرِ صِبَايَ وكُنْتُ غُـلاَمًا لا يُدْرِكْ
كانتْ تلكَ الرِّيحُ تُدَوِّى قَبْلَ سقُوطِ الأمْطَارْ
أَلْعَابُ طُفُـولتِنَا كـانَتْ لَهْـــوًا أَحْـمَـقْ ٣٩٠
لكنْ لـم تَتَـوَقَّفْ يَوْمًـا هـــذى الأمْطَارْ

أمـــا عِنْدَ بُلُوغِـى مَـبْلَـــغَ كُــلِّ رَجُـلْ
والرِّيحُ تُـدَوِّى قَـــبْلَ سُـقُـــوطِ الأمْطَارْ
والبَـــابُ المُغْـلَقُ يَحْــمِى مِنْ لِـصٍّ يَدْخُلْ
لكنْ لَـمْ تَتَـوَقَّفْ يَوْمًـا هـذى الأمْـطَارْ ٣٩٥

لكــنْ حينَ تَزَوَّجْتُ. . فَـــوَا أَسَــفَـــا!
فــالرِّيحُ تُدَوِّى قَــبْلَ سُــقُـوطِ الأمْطَارْ
لَمْ أَقْـــدِرْ انْ أَتَفَــاخَــرَ أَوْ أَتَهَـــادَى
لكنْ لَـمْ تَتَـوَقَّـفْ يَوْمًـا هـذى الأمْطَارْ

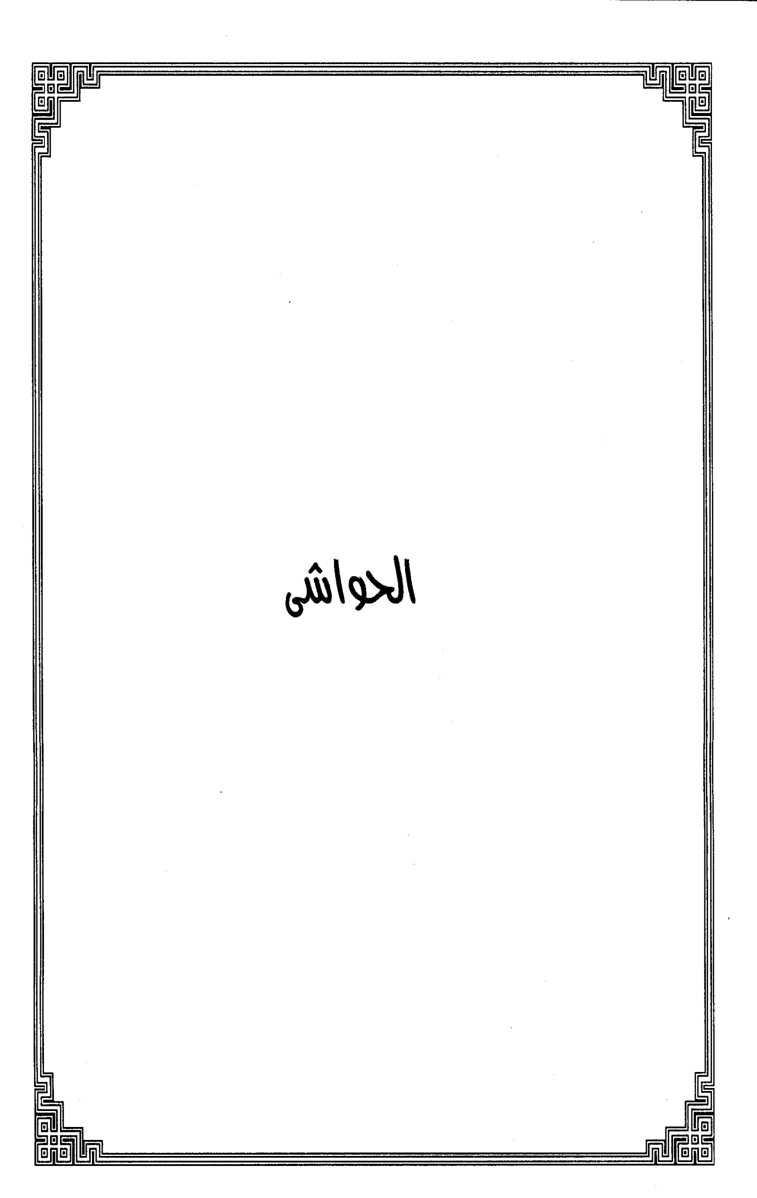
وأَنَا حـينَ أَعُــودُ إلـى غُـــرْفَـةِ نَـوْمِى ٤٠٠
والرِّيحُ تُـدَوِّى قَـبْل سُـقُـــوطِ الأمْطَار
أَجِــدُ رُءُوسَ السَّكْرَى مـــا زَالَـتْ سَكْرَى

إذْ لَمْ تَـتَـــوقَّفْ يَـوْمًـــا هذى الأَمْـطَارْ

قَـــدْ بَدَأَ العَـــالَمُ منذُ زمَـــانٍ لا يُحْـــصَى
والرِّيحُ تُـدَوِّى قـــبلَ سُـــقُـــوطِ الأَمْطَارْ ٤٠٥
لكنْ ذلكَ لا جَدْوَى منْهُ.. إذْ فَـرَغَ العَرْضُ التَّمْـثِيلى
ولَسَـوْفَ نُـحَـاولُ يَوْمِـيًّا أنْ نُسْـعِـدَكُـمْ يا شُطَّارْ!

(يخرج المهرج)

النهـــاية



الحواشی

شخصيات المسرحية

١ - **أورسينو، دوق إلليريا**: يقول بعض الباحثين إن شيكسبير استوحى هذا الاسم من دوق فيرجينيو أورسينو، دوق براكيانو (Don Virginio Orsino, Duke of Bracciano)، الذى قُدِّمَت المسرحية تكريمًا له عندما زار انجلترا يوم ٦ يناير (الليلة الثانية عشرة من ليالى حفلات عيد الميلاد التقليدية) فى عام ١٦٠١، ويدلل أحدهم على ذلك باقتطاف عبارة وردت فى خطاب أرسله إلى زوجته يذكر فيه أنه شاهد مسرحية ذات موضوعات متنوعة، حافلة بالموسيقى والرقصات (*una commedia mescolata, con musiche e balli*)

ويقول بعضهم إن ذلك يساعدنا فى تحديد تاريخ كتابة المسرحية، وإن كان البعض الآخر يعارض ذلك 'الدليل'، ولكن الاتفاق فى الاسم من المستبعد أن يكون عارضًا. والملاحظ أن شيكسبير يشير إلى الدوق بعد المشهد الرابع من الفصل الأول بلقب 'الكونت'، ولكن النقاد يجمعون على عدم التفريق بين الرتبتين فى أذهان الشخصيات، ومن ثم فضلت الالتزام باللقب الأصلى ابتغاء الوضوح فى الترجمة.

٢- **السير توبى بلش، قريب أوليفيا**: يقول جون دوفر ويلسون فى طبعة نيوكيمبريدج القديمة (١٩٣٠، ١٩٤٩) إن ''كلمة 'عم' لا ترد فى نص المسرحية، وعلى الرغم من أن أوليفيا كثيرًا ما يشار إليها باعتبارها 'بنت أخى' السير توبى، فإن هذه الصفة عادة تشير إلى القرابة بصفة عامة، مثل صفة 'ابن عم' الشائعة فى شيكسبير''، ويقول كريك إن هذه الإشارات لا يقصد بها إلا أنه أكبر منها سنا، وأسلوب محادثتها له وتأنيبه على السكر والعربدة فى المسرحية يقطع بأنه لم يكن عمًّا لها بل مجرد قريب لها، وقد التزمت بكل ما ورد فى النص.

٣- **سير أندرو إجيوتشيك**: الاسم الذى اخترعه شيكسبير للسير أندرو يقصد به أنه كان نحيلاً، فالمعروف أن كلمة إجيو (ague) تعنى الحُمَّى أو المرض بصفة عامة، والاسم المركب يوحى 'بالخد المريض'، وكان المرض يرتبط فى ذهن شيكسبير بالنحول والذبول، كما ورد فى **يوليوس قيصر**، أو بالجبن كما ورد فى **كوريولانوس**. وهو هنا يوحى بالنحول والجبن معًا. وقد وردت الصفة فى **ريتشارد الثانى** بمعنى 'نوبة حمى الخوف'.

٤- **مالڤوليو** : الاسم منحوت من الإيطالية ليعنى سوء القصد لديه أى موقفه العدائى تجاه المهرج بصفة خاصة (١/ ٥/ ٧٣ - ٨٨) وتجاه سير توبى وماريا (٢/ ٣/ ٨٧-١٢٣) وفابيان (٢/ ٥/ ٦-٨). وشيكسبير ينحت الاسم على غرار بنڤوليو (Benvolio) فى **روميو وچوليت** الذى يعنى حسن النية.

٥- **فابيان:** هذا موظف غير محدد الرتبة، فالأستاذ العظيم رو (Rowe) يقول فى الطبعة التى أصدرها عام ١٧٠٩ لأعمال شيكسبير (وتضم لأول مرة وصفًا للشخصيات) إنه خادم، ولكن ويلسون يقول إنه 'سيد' . وكريك يقول فى طبعة آردن إنه، وفقًا لما قالته ماهود، فرد من العاملين فى منزل أوليڤيا. والمسرحية تدل على أنه موظف وحسب.

٦- **المهرج:** يُذكر اسمه مرة واحدة فى النص، وهو 'فسته' (Feste) (٢/ ٤/ ١١) عندما يطلب أورسينو معرفة اسمه، ولكنه عادة يشار إليه باعتباره 'المضحك' (jester) أو 'المهرج' (fool) وأما فى الإرشادات المسرحية وعند مخاطبته أو عند الإشارة إليه فهو **دائمًا** 'المهرج' (clown). والمعروف أن هذه الصفات تلتقى جميعها فى تحديد عمله وحسب.

٧- **المكان:** المقصود بالدولة الأخرى مدينة أخرى غير مدينة (أو دوقية) الدوق أورسينو. وكانت المدن آنذاك تعتبر دُوَلاً.

حواشي الفصل الأول

المشهد الأول

المكان: قصر أورسينو

١-٣ المعنى الظاهر أن الموسيقى قد تشبع الشهية المرتبطة بالحب، ولكن ويلسون يقول إن الشهية المقصودة ليست شهية القلب بل 'اشتهاء الحب إلى الموسيقى' . وأما المحدثون فيربطون بين هذه الصورة والصورة المماثلة فى **أنطونيو وكليوباترا** عندما يرد 'أن الموسيقى غذاء متقلب المزاج لنا/ نحن المحبين' (٢/ ٥/ ١-٢) والمعروف أن شيكسبير كان قد أشار إلى أن الحب غذاء للنفس عندما قال فى مسرحية **السيدان من فيرونا** ''الآن أستطيع أن أفطر! فآكل وأتغذى وأنام/ على اسم الحب المجرد وحسب'' (٢/ ٤/ ١٣٧-١٣٨).

٤- 'ذاب فى آخره رقة' المقصود ما يسميه الموسيقيون 'القفلة' التى قد تتخافض بأسلوب (diminuendo) أو بلمسة من المقامات الصغيرة، أو بعودة 'مشبعة' إلى النغمة التى يستقر عليها المقام الموسيقى.

٥- 'كأنه صوت جميل' اختلف الشراح فيما إذا كان هذا الصوت صوت هبوب النسيم أو صوت الموسيقى التى يحملها النسيم. وسوف يستعير ملتون تشبيه الرائحة فى **كوموس** (٢/ ٥٥٥-٧) (*Comus*) وقد حاول پوپ (Pope) الشاعر الكلاسيكى 'تصحيح' النص باستبدال كلمة 'الجنوب' (South) بمعنى 'ريح الجنوب' بكلمة صوت (Sound) ولكن كل الشواهد تقطع بأن ريح الجنوب لم تكن لها دلالات حسنة فى شيكسبير، والاحتجاج بأن سيدنى قد استخدم هذه الصورة لا يكفى لتغيير الكلمة الواردة فى الفوليو. والطريف أن ويلسون لم يغير كلمة 'الصوت' فى الطبعة الأولى للمسرحية (١٩٣٠) ثم غيرها إلى 'الجنوب' فى الطبعة الثانية (١٩٤٩) ولكن الطبعات الحديثة التى بين يدى جميعًا تقول 'الصوت' ، وبها التزمت.

٩- 'ما أشد قوتك.. ونهمك' (quick and fresh) يفسرها كريك وبيكر ودونو وموات وورستين (وكلهم محدثون) بأن روح الحب نهم شره حريص على التهام كل شيء، ولكننى رجعت **لمعجم أوكسفورد** الكبير فوجدت أن الصفتين معًا توحيان بالقوة أيضًا (quick III. 20 وfresh 11.b) فهو تعبير مزدوج (binomial) أو حتى كلمتان متصاحبتان (collocation) يفيدان القوة والنهم معًا، ووجدت سندًا لذلك فى ويلسون (الطبعة الثانية ١٩٤٩). وأما الكلمات التى يفسر التعبير بها المحدثون فهى (eager / lively / vigorous /alive/ hungry /keen) وكلها تدور فى الفلك نفسه. وما زلنا نستخدم فى الإنجليزية المعاصرة هاتين الكلمتين بمعان مماثلة.

١١- 'مثل لجة المحيط' يعود أورسينو إلى الصورة نفسها فيما بعد إذ يقول ''أما غرامى فهو جائع كالبحر/ ويستطيع هضم ما يهضمه البحر'' (٢/ ٤/ ١٠١-١٠٢). ويعود شيكسبير إلى الصورة نفسها فى **العاصفة** إذ يقول آرييل ''قضى بأن يلفظكم البحر، وهو الذى لا تتخم له شهية'' (٣/ ٣/ ٥٥).

١٢- ''مهما علا قدرًا فلامس الذرا'' الأصل فى اللغة الإنجليزية (of what validity and pitch soe'er) يمثل التعبير بكلمتين عن حال واحدة وهو ما يسمى فى البلاغة الكلاسيكية (hendiadys) فالكلمة الأولى (validity) تعنى هنا علو القدر أو السمو فى القيمة، والثانية (pitch) تعنى هنا الذروة التى يصل إليها الصقر فى طيرانه، والإسمان يعبران عن اسم وصفة معًا، وسوف يعود شيكسبير لهذه الحيلة البلاغية فى **هاملت**، وقد فَصَلْتُ فى ترجمتى هنا مثلما فصلتُ فى هاملت بين الكلمتين حفاظًا على الأصل البلاغى: (enterprises of grear pitch and moment) ''فإن مجرى أعظم الفعال أو تيار اسمى المنجزات'' (٣/ ١/ ٨٦).

١٤-١٥ كلمة (fancy) الإنجليزية تعنى الحب باعتباره وليد الوهم، وشيكسبير كثيرًا ما يستخدم الكلمة للتعبير عن هذه الدلالة الدقيقة، فأحيانًا ما يكون المقصود 'الحب' فقط (وهو المعنى الشائع حتى اليوم فى قولك (He fancies you) أى إنه يميل إليك أو يهواك، ولدينا فى العامية المصرية معنى قريب من هذا هو 'غاوى' (و'غية الحمام' بمعنى اقتناء حمام فوق سطح المنزل يشار إليها بالكلمة الإنجليزية نفسها) وأحيانًا يكون المقصود هو الوهم الذى يولده الحب! وكلنا نذكر ما ورد فى **حلم ليلة صيف** عن ارتباط الوهم بالحب (٥/ ١/ ٤-١٧) فالمجنون والشاعر والمحب جميعًا يعيشون على الأوهام. وكان شيكسبير قد عبر عن المعنى نفسه وبدقة شديدة فى **خاب سعى العشاق** (٥/ ٢/ ٧٦٢ - ٣) ويقول بعض الشراح إنه تأثر فى هذا المفهوم بما قاله فرانسيس بيكون (فى كتابه **مقالات**) عن الحب.

١٧-١٨ هنا تورية فى الأصل لأن كلمة الظبى الإنجليزية (hart) تشبه فى النطق (heart) التى تعنى القلب، وهو المعنى الآخر الذى يشير إليه أورسينو حين يقول إنه 'أشرف الأعضاء' (noblest) ولكنه لا يلبث أن يعود للمعنى الأول فى الصورة المقتبسة من **مسخ الكائنات** للشاعر الرومانى أوفيد (Ovid) (راجع الإشارات الأخرى إليها فى **المقدمة**). والصورة التى يوردها أوفيد تقول (٣/ ١٣٨ وما بعده) إن أكتيون (Actaeon) الصائد الماهر شاهد ديانا فى إحدى رحلاته وهى تستحم فعوقب بأن مُسِخَ وتحول إلى ظبى، وطاردته كلابه حتى أدركته ومزقته. وهكذا يصور أورسينو نفسه فى صورة الصائد والفريسة معًا، وكان تصوير الرغبة أو النزعات الغرامية فى صورة كلاب الصيد شائعًا فى ذلك العصر، كما نجده فى السونيت الخامسة لصمويل دانيل (Daniel) المعاصر لشيكسبير. ويقول بعض الشراح إن الصورة ترمز للحب بلا أمل، وإن لم يكن ذلك واضحًا فى نص شيكسبير.

٢٦- 'السماء' فى الأصل (element) وقد يكون معناها الجو أو السماء (جو السماء؟).

٢٧- 'سبعة أصياف' يعبر شيكسبير عن الصيف بمجاز مرسل هو 'الحَرّ' (heat) (بعض من كل) والترجمة الحرفية هى (حَرّ سبعة أعوام). أو 'سبعة أصياف حارة' (انظر **تاجر البندقية** ٢/ ٧/ ٧٥، **ريتشارد الثانى** ١/ ٣/ ٢٩٩ و**هنرى السادس/ ٢** ١/ ١/ ٧٦) والمقصود أن أوليفيا سوف تغطى وجهها لتحميه حر الصيف.

٢٨- 'راهبة' الأصل (cloistress) أى راهبة منعزلة فى دير أو غرفة من غرف الدير، والكلمة فيما يبدو من نحت شيكسبير، إذ لا توردها المعاجم بل إن **معجم أكسفورد الكبير** لا يورد إلا هذا الشاهد لها، ويوردها معجم أكسفورد الوسيط (The Shorter) دون إيراد شواهد. وهذا وذاك يعرفانها بأنها راهبة وحسب (nun).

٣٥- 'سهم الغرام المترف الذهبى' فى الأصل (the rich golden shaft) والمقصود السِّنَانُ الذهبى للسهم الذى يطلقه كيوبيد رب الغرام، وكان له سنان آخر 'رصاصى' يثير النفور، كما يقول أوفيد فى **مسخ الكائنات** (١/ ٤٦٨ - ٤٧١) وقد سبقت لشيكسبير الإشارة إلى ذلك فى **حلم ليلة صيف** ١/ ١/ ١٧٠.

٣٦- 'المشاعر الأخرى' (all affections else) ربما كان شيكسبير يقصد ما يقصده سيدنى فى أركاديا (*Arcadia*) بملكات النفس التى تسكن الجسد (فى مطلع الكتاب الأول).

٣٧-٣٩ التفرقة الدقيقة بين القلب والكبد لدى القدماء مُخْتَلَفٌ عليها، فكلاهما كان يعتبر مقر المشاعر أو العواطف، وإن كان الشراح يقولون إن الفرق ينحصر فى الدرجة ولا ينصرف إلى 'النوع'، فالقلب مقر المشاعر (emotions) والكبد مقر أو 'عرش' العواطف المشبوبة (passions) والعاطفة بعدُ درجة من درجات الشعور، بل إن شيكسبير فى المسرحية نفسها يوحى بالموازنة الضمنية بينهما فى الفصل الثانى، المشهد الرابع، فينكر على المرأة القدرة على هذا وذاك مشيرًا إلى ذلك 'المقر' مرة باسم القلب ومرة باسم الكبد (السطر ٩٥ وما بعده) وكلاهما فى كفة والعقل فى الكفة الأخرى، وما التقسيم الثلاثى إلا حيلة بلاغية كما يقول ج. م. لوثيان (J. M. Lothian) أو ترتيب اقتضاه وزن البيت الشعرى. وأما الملك المقصود فهو الحبيب الذى يفوز بها، ويعنى نفسه بطبيعة الحال، وأما أوجه الكمال فيعنى به محاسن المرأة الظاهرة وحسب، فحبه لأوليفيا كما يتضح من كلامه حُبٌّ لجمالها الذى 'يطهر الهواء من أدرانه'.

٤٠-٤١ البيت المقفى هو الختام الطبيعى لكل مشهد، وإن كان شيكسبير يستخدم القافية فى حالات كثيرة فى المسرحية داخل المشهد لا للدلالة على اختتامه. والختام هنا يؤكد أن المقصود بأوجه الكمال فى البيت (perfections) هو الجمال الذى ينشده الآن فى خمائل الزهر الجميل.

المشهد الثانى

المكان: ساحل البحر

٢- تقول ماهود (Mahood) فى طبعة بنجوين للمسرحية عام ١٩٦٨ "إن الليريا هى الاسم الذى نطلقه اليوم على يوغوسلافيا، وهو اسم يستدعى للذهن دنيا الرومانسات اليونانية المتأخرة، ولكن تفاصيل المكان الذى تجرى فيه الأحداث توحى جميعًا بانجلترا" . وقد ناقشت ذلك تفصيلاً فى **المقدمة**. ولكن كريك يقول فى طبعة آردن إن شيكسبير ربما كان قد تذكر ما ورد فى ترجمة جولدنج لأوفيد (**مسخ الكائنات**، ٤/ ٧٠١) من أن "كادموس وزوجته ألقت بهما الأمواج على ساحل إلليرى (أو إلليريا) (Illirie)" وكانا يجهلان أن ابنتهما ومولودها قد نجيا من الهلاك فى البحر بأن تحولا إلى أرباب من أرباب البحر. وسواء كان ذلك صحيحًا أم لا فهو لا يغير من اعتبار إلليريا مكانًا غريبًا يناسب الأحداث الرومانسية.

٤- 'جنات الخلد' فى الأصل (Elysium) وكانت عند القدماء مأوى أرواح الموتى الصالحين، ويقول ويلسون إن الطباق يؤكده الجناس الناقص بالإنجليزية، وهو ما يستحيل نقله فى الترجمة.

١٥- أريون (Arion) كان آريون ملاحًا ماهرًا فى عزف الموسيقى فاستطاع أن يسحر بموسيقاه دولفينًا كان يسبح بجوار سفينته فجعله يحمله إلى شط النجاة ويفر من القتل (اوفيد، **الروزنامة/ التقويم**، ٢/ ٧٩-١١٨) ويروى هيرودوت القصة نفسها (١/ ٢٤).

٥٦- 'خصيًا' - كان الاسم الشائع آنذاك هو 'الخصى السوبرانو' أى الغلام الذى يدرب على الغناء بأصوات النساء الحادة، وكان يستعان بالخصاء فى ضمان احتفاظهم بذلك الصوت الحاد، ولكن يبدو أن شيكسبير عدل عن هذه الفكرة، إذ تلتحق ڤيولا بخدمة أورسينو باعتبارها خادمًا وحسب، وقيل بسبب ذلك إن شيكسبير قام بمراجعة المسرحية وتعديلها بعد كتابتها ونسى حذف هذه الإشارة.

٦٢- 'التابع الأخرس' الإشارة هنا إلى تعيين 'الصم البكم' خدمًا فى البلاط التركى، وهو ما يصرح به شيكسبير فى **هنرى الخامس** ١/ ٢/ ٢٣٢ ('مثل التركى الأخرس').

المشهد الثالث

المكان هو منزل أوليفيا أو قصرها المنيف.

١- 'بنت أخى' انظر الحاشية على سير توبى فى مستهل هذه الحواشى (٢).

٢- 'لا اعتـراض على ما سبق الاعتـراض عليه' هذا أول نموذج للتـلاعب بالألفاظ فى المسرحـية، فـهو يستخدم الترجمة الشائعة للتعبير القانونى اللاتينى (*exceptis excipiendis*) وكان يعـنى أصلاً 'فيما عدا ما سـبق من استثناءات' ولكنه يتلاعب بتعـبير (to take exception) أى يعتـرض أو يغضب، الذى استخدمته ماريا، بالزج بهذا التعبير بعد تحويره ليلائم غرضه!

٩- 'أكتسى' : ثانى تلاعب بالألفـاظ! والإلحاح على التـلاعب هنا يساعـد فى خلق جو المرح فى قـصر أوليڤيا، وهو الذى يتناقض كل التناقض مع المشهدين الأولين.

٢٦- 'كلمة كلمة ودون كتاب' رغم أن سير توبى يقول هذا بقصد المديح فـالمعنى المضمر أن سير أندرو قد تعلم عبـارات أجنبيـة وحفظها وحـسب، ومن ثم فالإشـارة تهيئنـا للتعرف على جـهله فى السطور ٩٠-٩٣ من هذا المشهد.

٢٩- 'كل المواهب حقًا' : تواصل ماريا الصورة التى أتى بها السيـر توبى أى إن المواهب طبيعية إلى أقصى حد، وكانت الصفة 'طبيعى' (natural) تعنى 'الأبله' (معجم أنيَنْز Onions) ما دامت مـاريا تؤكد أن حمقه 'طبيعى' . والطريف أن يؤيد الدكتور جونسون ذلك (انظر **المقدمة**).

٣٤- 'أقسم' فى الأصل 'أقسم بهذه اليد' (By this hand) وقد أبقيت على الأصـل الذى انتهت دلالته الثقافيـة (والأصل فيها المصافحة أثناء الوعـد أو الوعيد) فى حالة مالڤوليو ٢/ ٣/ ١٢٢ لأن المخرجين يقولون إنه يلوّح بيده فى الهواء، ولكننى اكتفيت بالقسم هنا لأن التعبير لا يفيد إلا القسم فحسب.

٤٠- 'مثل النحلة الدوّارة' فى الأصل (parish top) ومعناها اللعبة التى يضربها أبناء الأبرشية فتدور، من باب التسلية، فإذا كـان لها طنين سُمِّيتْ (humming top) 'النحلة الطنانة' . ويضيف ويلـسون هنا إرشادات مسرحية تقول "**يحيط وسطها بذراعه ويرقصان رقصة دائرية**" ولكن فيرنس يعترض على هذه الإضافة.

٤١- 'علينا بالخمر المعتقة!' : الأصل (*Castiliano vulgo*) وقد اختلف الشراح فى نوع النبيذ المطلوب، بل ورفض البعض أنه يطلب الخمر أصلاً، ولكن جمهـور النقاد على أنه يطلب نوعًا جيدًا من الخمر لأنه شاهد السير أندرو قادمًا.

٤٦- 'يا فأرتى الجميلة' فى الأصل (fair shrew) والمقصود هنا (shrew-mouse) وكان الرجال يدللون المرأة بوصفها بالفأرة. ولكن (shrew) لها معنى آخر هو الشَّـرُود أو حتى السليطة، والسير أندرو لا يعى ذلك المعنى.

٤٨- 'داعب' فى الأصل (accost) أى تَلَطَّفْ معها، ولكن السير أندرو يتصور أن الفعل اسم الفتاة ويناديها به.

٥٢- غيرت هنا من هجاء الكلمة لأظهر جهل أندرو الذى يقصد شيكسبير تأكيده، وجئت بنظير عربى له معنى لنقل الدلالة الثقافية للفكاهة.

٧١- 'جافة' معناها إما 'عطشى' أو جافة بالمعنى الحقيقى لا المجازى، وكان جفاف راحة اليد يدل على الضعف الجنسى.

٧٣-٧٥ لا يفهم سير أندرو مقصد ماريا فيوافقها ثم يسألها عن مصدر الفكاهة فى تلك الاستعارة!

٧٦- المقصود 'بالامتلاء' هو 'الحمل' ، وهذا المعنى البعيد تتلاعب به ماريا حين ترد عليه (فى ٧٨) بإيراد صورة العقم!

٨٠- 'مهزومًا' أى فى المناقشة.

٨١-٨٢ 'النبيذ يهزمنى' : أى يطرحنى أرضًا، وهو أمر مستبعد لما نعرفه عن السير أندرو من قدرته الفائقة على احتساء الخمر.

٨٤ -'المسيحى أو الرجل العادى' تقول ماهود إننا إذا شئنا التفرقة بين هذا وذاك فلنا أن نفترض أن 'الرجل العادى' قد يعنى 'طعام الرجل العادى' أى الذى يتناول وجبات ثابتة محددة الأسعار فى مطعم شعبى يطلق عليه اسم (an ordinary) ولكن الأرجح هو المعنى الظاهر للنص فكأنما يريد السير أندرو أن يقول إنه 'غير عادى' أو 'غير مسيحى' ! وذلك من دلائل عجزه عن التعبير الدقيق 'المعقول' .

٨٤-٨٥ 'لحم البقر . . يضر بذكائى' : كان الارتباط بين أكل لحم البقر والغباء من الأفكار الشائعة بل ويضرب به المثل. ففى مسرحية **طرويلوس وكريسيدا** يصف أحد الأشخاص شخصًا آخر بأنه 'ذو عقل بقرى' (beef-witted) (٢/ ١/ ١٣) وكان قد سبق لشيكسبير الإيحاء بذلك فى **هنرى الخامس** (٣/ ٧/ ١٣٠-١٤٧) ويقول كريك ربما كان السير أندرو يقصد أنه متهور فى شجاعته، وهو ما لا تثبته أحداث المسرحية!

٨٧- 'لو تصورت ذلك' : لاحظ كيف يجافى أندرو المنطق فى كلامه، فالمنطق يقضى بأن يقول 'يخيل إلى' أولاً ثم 'لو تأكدت من ذلك' ، ولكنه يقول 'أعتقد' (believe) أولاً ثم 'لو تصورت ذلك' (thought) ثانيًا!

٨٩- 'بوركوا' (*Pourquoi*) كلمة فرنسية عادية معناها 'لماذا' ، وعدم فهم أندرو لها يبين جـهله بالفرنسية وينفى ما ذكره سير توبى عن معرفة أندرو للغات الأجنبية.

١٠٠- 'المغزل' : المقصود أنه نحيل مثل المغزل.

١٠٩- 'لا يزال الأمل قائمًا يا رجل' : الأصل تعبير اصطلاحى تورده كتب الأمثال وهو:

(There's life in't, man)

١١٥- 'الخبراء' : فى الأصل (an old man) ومعنى التعبير هو الخبـير وفق ما يقوله ويلسون، وقد تعنى وفق ما تقوله دونو 'من هو أرفع مكانة منى' وهو التعبيـر الوارد فى السطر السابق، ويقول كريك إنه ربما كان يعنى بذلك السـير توبى الأكبر سنا، وقـد رجعت إلى **معجم أوكسـفورد الكبير** فوجدت أن تفسير ويلسون أقرب التفاسير إلى النص، فأخذت به.

١١٦- رقصة الجـاليارد (galliard): يقول الشـراح إنها رقصـة ثلاثية الإيقـاع (مثل الفالس) ويقول فـيرنس (مستشهدًا بحجة فى فنون الرقص) إن الرقصة كانت تتضمن قفزة فى الهواء، ولابد أنها كانت شائعة بين أبناء الطبقة الراقية ومعروفة لدى الجمهور.

١١٧-١١٨'الصلصة' و'لحم الضأن' من الفكاهات اللفظية التى اختفت دلالاتها.

١٢٢- 'السيدة مول' الاسم مول (Mall) هو الاسم المُصَغَّر لمارى (أو ماريا) ويورد فيرنس احتمالات كثيرة لمعنى هذه الإشارة، ويكتفى ويلسون بأن يقول "إنها إشارة إلى شىء ما فى ذلك العصر ولا شك" . وربما كان من الأفضل أن تترجم بتعبير عام مثل "اللوحات الفنية الرائعة" .

١٣١- 'تشكلت تحت تأثير نجم الجاليارد' المعنى هو أنها خُلِقَتْ للرقص.

١٣٥- 'برج الثور' كان الشائع أن الأبراج الاثنى عشر تتحكم فى أعضاء الجسم المختلفة.

المشهد الرابع

المكان - قصر أورسينو

١٥- 'وجه إليها خطو أقدامك' : هذا مثال آخـر على الأسلوب المتكلف الذى يستخدمه أورسـينو، فهو يقول (address thy gait) بمعنى (direct your steps) بدلاً من أن يقول اذهب إليها!

٢٢- 'تجاوز حدود الأدب' : الأصل (leap all civil bounds) والمقصود بالأدب التأدب بالتزام السلوك المهذب.

٢٥- 'خذها على غرة' الأصل (surprise her) والصورة حربية كما يقول كريك، فالهجوم غير المتوقع يكفل النصر.

٣٥- 'طالعك' (constellation): المقصود تكوينك الذى تأثر بطالعك.

المشهد الخامس

المكان: قصر أوليفيا

١- 'أين كنت' : يقول ويلسون "إن شيكسبير يؤكد غياب المهرج فسته هنا حتى يهيئ الجمهور لتقبل وجوده فى قصر أورسينو، وهو أمر غريب" ، والواضح أن ماريا ليست جادة فى تهديدها إياه بالشنق، فليست زياراته للقصور الأخرى بالجزيرة التى تستدعى عقابًا، بل هى من طبيعة عمله (انظر **المقدمة**).

٥-٦ 'لن يخشى أية رايات' (fear no colours) بمعنى لن يخشى أى أعداء، وكان من الأمثال السائرة.

٩- 'هزيلة' - (lenten) نسبة إلى (Lent) وهو الصوم الكبير، فالصائم الحق يهزل جسمه.

١٢- "فى الحرب! وقد تواتيك الجرأة لتزعم ذلك فى غمار تهريجك" .يقول ويلسون إن 'ذلك' هنا تشير إلى الحرب، ويقول كريك إنها قد تشير إلى أنه لا يخشى مواجهة أحد، وهو ما يفصح حقًّا عن الجرأة، لأنه سوف يواجه أوليفيا عما قريب ولن يجرؤ على قول ذلك.

١٤- 'فليهب الله الحكمة للحكماء' يقول كريك إن هذا هراء، فالسامع يتوقع 'للحمقى' ، ولكن النموذج الذى يبنى عليه المهرج قوله هو الفكرة الدينية الواردة فى **إنجيل متى** وتقول بأن الله يزيد المؤمنين إيمانًا على إيمانهم.

١٦- تواصل ماريا المبالغات فتشير بعد الشنق إلى الغياب الطويل، والمسرحية لا تشير إلى غياب طويل حقًّا.

١٨- "شنق جميل.. زواج قبيح" - يقول برادلى فى الدراسة التى أشرت إليها فى **المقدمة** إن المهرج هنا يلمح إلى احتمال زواج ماريا من السير توبى، وهو ما يعبر عنه صراحة فى ٢٦-٢٧ هنا، ولكن كريك ينكر هذا دون إبداء أسباب، مؤكدًا قوة التعبير المستمدة من شبهه بالأمثال السائرة، خصوصًا المثل الذى يقول "الشنق والزواج قسمة ونصيب" وهو الذى أورده شيكسبير فى مسرحية **زوجات مرحات**. (٢/ ٩/ ٨٢-٨٣).

٢٠- 'فليساعدنى الصيف على احتماله' فى الأصل (let summer bear it out) والترجمة تستند إلى

جمهور الشراح، ولكن ماهود تقول ربما كان المعنى "ليت الجو الصحو يستمر" ، ولم أعثر على دعم لهذه القراءة بين المحدثين فأخذت برأى الجمهور.

٢٤- لاحظ أن ماريا تمارس 'التهريج' منذ البداية، ومنذ أن ظهرت فى المشهد الثالث (مع أندرو)، أى إن شيكسبير يهيؤنا لتقبل الحيلة التى سوف تدبرها لمالفوليو بهذا 'التهريج' .

٣٠- يقول برادلى إن المهرج يقول هذه السطور لنفسه (٣٠-٣٥) ويأخذ بوجهة نظره محرر طبعة فولجر، كما أخذتُ بها فى الترجمة فجعلتها تُلْقَى جانبًا، ولكن ويلسون يقول إن المهرج يقصد أن تسمعه أوليفيا، وإنه يحييها متصنعًا الدهشة. وهذا لا يتعارض مع كونه وحده على المسرح الآن وإلقائه هذه السطور وحده، حتى لو كان يقصد أن تسمعه أوليفيا.

٣٤- كوينابالوس (Quinapalus) اسم لفيلسوف مفترض اخترعه المهرج على غرار من يشير إليهم رابيليه (Rabelais) باعتباره ثقة وهمية، ويقول أحد الشراح إن نحت الكلمة يوحى باسم الخطيب الرومانى كوينتيليان (Quintilian) الذى لا يزال يعتبر حجة فى علوم البلاغة (القرن الأول للميلاد) وسوف يعود المهرج إلى اختراع اسم آخر هو بيجروجروميتوس (٢/ ٣/ ٢٣).

٣٩- 'خائنًا' تقصد غيابه عن قصرها، وتكسُّبُه من سراة آخرين.

٤٥- 'مُرَقَّع' - يقول ويلسون إنه يوافق مالون (١٧٩٠) على أن الإشارة إلى الرُّقَع والترقيع مستقاة من الحلة الخاصة التى يرتديها المهرج وتتكون من رُقَع متعددة الألوان.

٤٧- 'الحجة' يستخدم المهرج فى الإشارة إلى الحجة مصطلح القياس أو القياس المنطقى (syllogism) ويقول ويلسون إن غايته أن يثبت بأن نفس الإنسان ليست خيرًا محضًا أو شرًا محضًا، بل هى مزيج من هذا وذاك، مثل ثوب المهرج المتعدد الألوان.

٤٩- 'المصيبة أصدق ديوث' : (true cuckold .. calamity) يقول بيكر فى طبعة سيجنت إنه على الرغم من عدم جدوى الإصرار على استخراج دلالة مقبولة من كلام المهرج، فإن رأى الناقد كيتريدج (Kittredge) (١٩٤١) يمثل أرجح الآراء فى نظره، فهو يقدم التفسير التالى لهذه 'الفقرة الصعبة' : "كل إنسان مقترن بربة الحظ، وهكذا فعندما تخونه يمكن أن يسمى دَيُّوثًا، أى زوج امرأة خائنة" . ويقول كريك إنه سأل هارولد جنكنز شخصيًا عن معنى التعبير فقال له ما يلى "المصيبة ديوث لأن من "تقترن" بهذا الديوث تخونه دومًا" ، وتأتى دونو بتأويل عجيب "إذا كانت حالة الزوج يمكن أن تتغير - إلى الأسوأ - بأن يصبح ديوثًا، فإن الوقوع فى مصيبة من المحتوم أن يتغير -إلى الأفضل. فالتغير

فى الحالة الأولى ممكن، وفى الثانية محتوم، ومن ثم فهو "صادق" كما يقول المهرج" . وقد خطر لى أثناء قراءة دراسة برادلى عن المهرج أن أطبق ما يقوله عن منطق هذا الشخصية على هذه 'الحجة' أو هذا القياس الذى يقدمه ليربط بين المصائب وذبول الورود. أفلا يمكن أن يعنى المهرج أن الزمن الذى يكشف للديوث عن حقيقة حاله يقضى أيضًا على جمال الوردة، فهو "أصدق" مصيبة، وهكذا نعكس ترتيبات مكونات الفكرة، بحيث يصبح الاطمئنانُ للزمن مصيبةً يعرفها الديوث مثلما تعرفها من يذوى جمالها بفعل الزمن الخائن؟ بمعنى معادلة خيانة الزوجة للديوث بخيانة الزمن للجَمَال؟ فكلاهما مصيبة صادقة! هذا ما يلوح لى، ولكننى التزمت فى الترجمة بالأصل واعتمدت على الحاشية فى التعليق وحسب.

٥٣-٥٤ "لا يصبح الراهب راهبًا بارتداء قلنسوة الرهبان" هذه هى ترجمة الجملة اللاتينية:

Cucullus non facit monachum

والمهرج يشرح المقصود بها فى العبارة التالية.

٦٠-٦١ 'يا فارة الفضيلة الكريمة' (good mouse of virtue) سبق إيضاح استخدام صفة الفارة للدلالة على الإعزاز، وقد سبق لشيكسبير استخدام الصفة فى **خاب سعى العشاق** (٥/ ٢/ ١٩)، وسوف يعود إليها فى **هاملت** (٣/ ٤/ ١٨٣)، وأما الإطناب الذى يعترض عليه فيرنس ويدفعه إلى تعديل القراءة، فلم يوافقه عليه المحدثون الذين يقولون إن مصطلح اللغة يسمح به.

٧٧- "لست ثعلبًا ماهرًا (مثلك)" فى الأصل (fox) أى الثعلب وحسب، ولكن مقصد المهرج هو تبرئة نفسه من المهارة (أو 'الشطارة') التى يزعمها مالفوليو لنفسه، ولذلك أضفت صفة الماهر إيضاحًا للمعنى الرئيسى، فالصفة المضافة جزء لا يتجزأ منه، كما وضعت بين قوسين المقصد الحقيقى للمهرج، وهو ما سوف يؤكده فى السطر التالى.

٨٢- 'مهرج عادى يعمل فى إحدى الحانات' ، أضفت الجملة الفعلية لأنها تشرح المقصود أو المعنى الذى يفهمه المشاهد الإنجليزى للمسرحية فى عصر شيكسبير، إذ تقول ماهود إن مهرجًا يدعى 'ستون' (Stone) ، وكان مُضْحِكًا إليزابيثيا مشهورًا، يُشار إليه فى مسرحية **الثعلب (فولپوني** *Volpone*) التى كتبها بن چونسون (Ben Jonson) باسم 'مهرج الحانة' ('a tavern - fool') فى ٢/ ١/ ٥٣-٥٤، وتضيف قائلة إنه قد يكون المقصود بهذه الإشارة، خصوصًا بسبب معنى (ordinary) نفسه (انظر الحاشية على ١/ ٣/ ٨٤) ولنذكر أن هذه الكلمة كانت تعنى، حسبما يقول

معجم أكسفورد الكبير إما الوجبة الثابتة المكونات والسعر فى مطعم أو حانة اعتبارًا من ١٥٨٩، أو ذلك المطعم أو الحانة نفسها (١٥٩٠) أو قاعة طعام فيها، وبعد ذلك أصبحت تعنى فى بعض المناطق الأمريكية حانة من أى لون (١٧٧٤). ولذلك كان لابد من بسط المعنى فى الترجمة (*OED* ordi-nary III. 2. b. & c) ولْتُقِم الرابطة إذن بين هذه الإشارة والصورة التالية فى هذا السطر نفسه إلى الحجر (stone) وتعبير 'لا يزيد عقله عن قطعة من الحجر' كان من الأمثال السائرة ولا شك، ولكن وجود اسم ذلك المهرج القديم حتى فى تورية ما له دلالته.

٩٠-٩١ 'السهام التى نصيد بها الطيور' (bird-bolts) كانت تلك السهام ذات أسنة مسطحة لا مدببة.

٩٢- لاحظ التلاعب بقذف السهام و'القذف' بالباطل.

٩٧-٩٨ كانت تُنْسَبُ إلى ميركورى (Mercury) رسول الأرباب الوثنية اليونانية ربوبيةُ خصالٍ بشرية كثيرة مثل التجارة، والمهارة اليدوية، والفصاحة، والبراعة الذهنية، والترحال، والسرقة. وشيكسبير ينسب إليه هنا ربوبية الغش والكذب.

١١١- 'فكاهات قديمة' بالمعنى الفصيح والعامى للصفة (old)

١٢٢- 'أيها السكير' في الأصل (sot) والكلمة تعنى 'مغفل' و'سكير'، ومن ثم تنطبق على المهرج مثلما تنطبق على السير توبى.

١٢٥- الغبوق شراب المساء، وأوليفيا تسأله كيف يشرب شراب المساء فى الصباح، وتشير إلى الشراب بلفظة (lethargy) أى الخمول أو جالب الخمول، ولما كان السير توبى ثملاً ولا يعرف ما تعنيه أو لم يسمع الكلمة جيدًا، فإنه يتصور أنها تقول الفسوق (lechery).

١٢٦- 'بالباب شخص ينتظر' : لما كان السير توبى سكرانًا فإنه ينسى أن أوليفيا تعرف ذلك، ويقول العبارة كأنما لينهى إليها خبرًا مثيرًا.

١٢٩- 'المهم هو الإيمان' : يقول ويلسون إنه يعنى أن الإيمان هو الفيصل يوم القيامة لا صالح الأعمال، تبريرًا لسكره وعربدته، وكانت قضية المؤمن الذى يرتكب المعاصى، وهل يُغْفَرُ له أم يُحَاسَبُ (أم يكون فى منزلة بين المنزلتين) من القضايا التى يناقشها رجال الدين آنذاك بحماس شديد. والسير توبى يعلن فى السطر التالى أن الأمرين يستويان، وهى عبارة تتكرر فى المسرحية كثيرًا.

١٣٣- 'تجاوز الانبساط' فى الأصل (above heat) أى زادت حرارة جسمه نتيجة الشراب 'فانبسطت أساريره!

١٦٠- 'ماء البحر بين المد والجزر، ما بين الغلام والرجل' : يقول كريك إن هـ. ف. بروكس أخبره بصفة شخصية إن هذا الوصف مستوحى من وصف جولدنج (Golding) فى ترجمته لأوفيد (**مسخ الكائنات** ٣/ ٤٣٨) للفتى نرجس:

وحِينَمَا أَتَمَّ ذَلِكَ الفَتَى أَعْوَامَهُ السِّتَّةَ عَشْر

ولاحَ ما بَيْنَ الرِّجَالِ والغِلْمَانِ مِنْ بَنِى البَشَرْ

هَفَتْ إلى جَمَالِه قلوبُ أَوْسَمِ الشُّبَّانِ والفِتْيَانْ

كما هَامَتْ بِهِ شَتَّى البَنَاتِ النَّاضِراتِ والحِسَانْ

١٦٧- لاحظْ أن أوليفيا لأول مرة فى المسرحية تستخدم الشعر وببحر مختلف (ولو من دائرة الخليل نفسها وهو الرَّمَل) كيما توحى (أو كيما يوحى شيكسبير) باختلاف الجو والحالة النفسية.

١٧٠- 'أتكلم باسمها' تعبير تعمدت أوليفيا أن يكون غامضًا، إذ قد يعنى (١) سوف أجيب بنفسى، أو (٢) سأحل محلها فى الإجابة.

١٨٥- 'لا وبكل إخلاص!'(No, my profound heart) يتصور المحررون أحيانًا أن هذه العبارة بالإنجليزية التى تعنى حرفيًا 'قلبى العميق' أو 'أعماق قلبى' موجهة إلى أوليفيا فيفترضون وجود أداة النداء 'يا' قبلها لتعنى 'يا أحكم الفتيات' ، إما من باب التراشق اللفظى أو بأسلوب الإطراء المبالغ فيه الذى تشير إليه ڤيولا فى ١٧٣ أعلاه، ولكن كريك ينكر أن تلجأ ڤيولا إلى أسلوب يتميز بهذه الألفة الشديدة، ويستنكر التعسف فى تأويل معناها، ويقول إن الأجدر بنا أن نفترض وجود حرف 'مِنْ' قبلها، بحيث يصبح معناها هو الذى أثبته فى الترجمة (No,in all sincerity). وقد قضيتُ وقتًا طويلاً فى تتبع استخدام كلمة (my heart) فى شيكسبير فلم أجد مثالاً واحدًا على استخدامها فى النداء، بل هى دائمًا تستخدم للإشارة إما إلى القلب أو إلى دلالة الإخلاص. وعلى ذلك ترجمت العبارة.

١٨٥- 'بأنياب أفعى الخبث' اختلف النقاد فى دلالة هذا القَسَم: فويلسون وماهود يقولان إن ڤيولا تتهم أوليفيا ضمنًا بالخبث، ورايت (Wright) وفيرنس يقولان إن المعنى أن الخبث نفسه يعجز عن اتهام ڤيولا بأكثر من تمثيل دور ما. وقد وجدت الحل فى مناقشة الأستاذة هيلدا م. هيوم (Hilda M. Hulme) لمعنى الخبث والخبيث فى دراسة نشرتها فى مجلة **دراسات إنجليزية** ٤٧ (١٩٦٦) ص ١٩٠ -

١٩٩، وتقول فيها إن ڤيولا توحى ضمنًا بكراهيتها للخبث أى التنكر وإحساسها أنها تشبه فى هذا الشيطان الذى تنكر فى صورة أفعى وهى تصرح فى وقت لاحق بذلك (٢/ ٢/ ٢٦).

١٨٧- 'أغتصب ذاتى' (usurp myself) - تعبير يتضمن مفارقة، فالمعنى هو أن أتنكر فى صورة نفسى. وتشاركها ڤيولا فى هذه المفارقة التى تطورها لتعنى 'تسيئين إليها بالاستئثار بها (فتمتنعين عن الزواج)؟ وقد ورد مثال لذلك فى المعنى فى سونيتات شيكسبير.

٢٠٥- 'تنظيف السفينة' (swabber) المعنى الدقيق هو تنظيف ظهر السفينة. ولكن الدلالة واضحة وهى 'يا خادمة' مع مواصلة الصورة التى أنت بها ماريا.

٢٠٦- 'العملاقة' (giant) الواضح أن بالعبارة سخرية من ضآلة حجم ماريا، وقد افترض البعض أن شيكسبير يجعلها ضئيلة الجرم لأن الغلام الذى يمثل دورها كان صغيرًا، وهو ما نجده فى الإشارات 'الماكرة القصيرة' (٢/ ٥/ ١٤) و'أصغر الأخوات التسع لطائر النمنمة' (٣/ ٢/ ٦٤). ويشير الدكتور جونسون إلى أن المقصود هو التذكير بالعماليق الذين كانوا يحمون الفتيات فى الرومانسات، ويحولون دون الوصول إليهن. ونفهم من هذا أن ڤيولا تسخر من قدرة الضئيلة ماريا على حماية أوليڤيا.

٢٣٩- 'إن كان الله قد أبدعها كلها' أى إذا لم تكونى قد استعنت بوسائل التجميل المصطنعة.

٢٤١- لاحظ تحول ڤيولا إلى النظم مع بداية خفق قلب أوليڤيا بحبها، والقافية الختامية.

٢٤٢-٢٤٣ ترد هذه الصورة فى السونيتة ٢٠ (أول بيتين):

يا وَجْهَ مَرْأَةٍ.. خَطَّتْ بِهِ الأَلْوَانَ فُرْشَاةُ الطبيعةْ
أَصْبَحْتَ مَالِكًا وسَيِّدًا لِمَشْبُوبِ الغَرَامِ فى السَّرِيرَةْ

٢٤٦- المقصود بالصورة هو الطفل.

٢٥٥- الإشارة إلى الاعتقاد بأن إبليس كان بهىَّ الطلعة فاتنًا قبل العصيان، وأنه سقط بسبب كبريائه. ولاحظ أن المشهد يتحول بعد هذا إلى النظم.

٢٦٨- لاحظ كيف يتغير الإيقاع فى حديث ڤيولا، وقد حاولت الإيحاء به بالتغير من الرجز إلى الخبب.

٢٧٣- 'روحى' أى أوليڤيا.

٢٧٧- 'ربة أصداء الأجواء' فى الأصل (babbling gossip of air) وقد تعنى حرفيا 'حاكية الصوت الثرثارة فى الجو' أو 'حاكية الصوت الهوائية الثرثارة' باعتبار (of air) لا تشير إلى مكانها بل إلى

كيانها، ولكن المقصود كما يقول الشراح هو الحورية 'ربة الصدى' أو 'ربة الأصداء' 'إيخو' (Echo) باليونانية. وأهمية الإشارة إليها واردة فى **المقدمة**.

٢٩٠- لاحظ القافية فى البيتين التاليين مع اختلاف طول الأبيات.

٢٩٦- لاحظ ترتيب الصفات التى أوقعت أوليفيا فى حب ڤيولا: إنها تتدرج من الظاهر إلى الباطن، من الكلام (اللسان) والوجه والأطراف إلى الأفعال وأخيرًا إلى الروح، وهو ما يؤكد ما ذهب إليه النقاد (انظر **المقدمة**) من اجتياز حاجز التفرقة الاجتماعية بين الجنسين إلى ما يشتركان فيه فى جوهرهما الإنسانى.

٢٩٨- 'إلا لو كان المرسال هو السيد' يقول كريك إن أوليفيا تكاد تتمنى أن تكون ڤيولا هى أورسينو، والواقع أنها تتمنى ذلك فعلاً، وكان الأجدر عدم وجود أداة الاستثناء الافتتاحية 'إلا' ، فيكون التعبير 'ليت المرسال هو السيد' ولكن وجود (Unless) الإنجليزية أجبرنى على إدراجها.

٣٠٠- 'محاسن' : يختلف معنى (perfections) هنا عن معناها السابق وهو 'أوجه الكمال' فالشراح على أنها تعنى هنا (beauties, graces).

٣١٢-٣١٣ كان الاعتقاد الشائع أن الحب يدخل إلى النفس عن طريق العينين. ويقول بروسبيرو فى **العاصفة** إن ميراندا وفرديناند قد تبادلا الحب من أول نظرة، معبرًا عن ذلك 'بتبادل العيون' (exchanged eyes) (١/ ٢/ ٤٤٢-٤٤٣) ومعنى وقوع أوليفيا فى حب خادم الآن أن عقلها قد ضل، أولاً لأنها تحنث بذلك بما أقسمت عليه من حداد وخصام لدنيا الرجال، وثانيًا أنها أحبت خادمًا مهما حاولت تبرير ذلك بافتراض أنه من الأسياد! وقد لاحظتُ (وإنْ لم يُشِر النقاد إلى ذلك) أن السير توبى يقول فى (١/ ٣/ ١٠٦-١٠٧) إن ابنة أخيه لن تقبل الزواج من الدوق لأنها ''لا تريد أن تتزوج شخصًا أرفع منها أو أغنى أو أكبر سنا أو أذكى. لقد سمعتُها تقسم على ذلك'' . أى إنها تريد إما زوجًا مماثلاً لها بحيث لا ينال من 'سلطتها' فى مجتمعها الخاص فيصبح الآمر الناهى، وإما زوجًا تَفْضُلُه هى فى المكانة أو الثراء أو السن أو الذكاء، أو تتصور تفوقها عليه، وهو ما تقول بعض الناقدات النسويات (انظر **المقدمة**) إنه يمثل 'التمرد' الذى 'يعاقبها' شيكسبير عليه بإيقاعها فى حب شخص ظاهره خادم وباطنه فتاة! ويخيل لى أن جانبًا من سحر ڤيولا يكمن فى تمثيلها متنكرةً دور الخادم الذى تصادف أن يكون جميلاً يبهر العينين! وأوليفيا حين تظهر أسفها لوقوعها فى حبه تؤكد ما لم يفصح أحد عنه سوى عمها السير توبى الذى يعرفها خير المعرفة، أى اعتزامها عدم الزواج ممن يفوقها فى كل ما ذكر أو فى بعضه، وفى ذلك مفارقة درامية لم يدرسها من قرأت دراساته من النقاد.

٣١٢-٣١٥ لاحظ كيف تنهى أوليفيا المشهد بأبيات مقفاة.

حواشى الفصل الثانى

المشهد الأول

المكان - ساحل البحر (وفقًا لما يقوله كابل Capell)

٢- سوء طالعى: التعبير مستقى من التنجيم ومرتبط بالإشارة إلى 'الطوالع' (أى النجوم) الواردة فى السطر نفسه، ويعنى سباستيان بذلك تحطم السفينة وفقدانه أخته. ولكنه قد يعنى أيضًا وجود 'علة ما' لا يدركها، ويرد على ذلك أنطونيو (بعد رحيل سباستيان) باستلهام الأرباب والدعاء له بالخير (٤١). والواضح أن فكرة تقلب الزمن والقدر والحظ مرتبطة بتأثير الطوالع المذكور هنا، وتمثل خيطًا يمتد فى طول المسرحية وعرضها.

١٤- يريد شيكسبير إطلاع الجمهور على هوية هذا الشخص الذى يطأ المسرح لأول مرة، ولا يوجد فى النص ما يبرر إخفاءه حقيقة شخصيته عن أنطونيو طوال الرحلة، فالحيلة درامية بحتة يقصد المؤلف بها تعريف النظارة به وحسب.

١٦- ميسالين (Messaline) لا يعرف أحد مكان تلك المدينة (أو المنطقة؟) ويقول كريك إنها أساسًا من اختراع شيكسبير، ولكن ماهود تقول (فى طبعة بنجوين للمسرحية ١٩٦٨) "إن سكان مارسيليا والليريا يذكرون معا (باسم الماسيلينيين والإليريين) ("Massilienses" "Hilurios") فى حديث عن توأم يبحث عن أخيه التوأم فى مسرحية بلاوتوس "**الأخوان منايخموس** (*Menaechmi*)، فى السطر ٢٣٥" . والاسم اللاتينى القديم لمدينة مارسيليا الفرنسية (Marseilles) هو ماسيلا (Massila) وتشير ماهود، كما تشير دونو (٢٠٠٣) إلى مقال نشره سالينجر (L. G. Salingar) فى الملحق الأدبى لصحيفة التايمز الإنجليزية عام ١٩٥٥ (٣ يونيو) عن هذا الأمر.

٢٦- 'وأقدره وأعجب منه' فى الأصل (with such estimable wonder) والمقصود 'أعجب منه وأقدره' حتى تتفق العبارة مع السياق وما دام ينفى بتواضع وسامته التى يوحى بها امتداح جمال أخته التوأم، و'تقديم ما مرتبته التأخير' (مجدى وهبة) حيلة بلاغية كلاسيكية تسمى (hysteron proter-on) وكان شيكسبير فى بداياته مولعًا بهذه الحيل البلاغية الكلاسيكية.

٣٠- ارتباط الغرق بالدموع صورة يعود إليها شيكسبير فى **هاملت**:

ما أكثر ما جاءك من ماء يا أوفيليا المسكينة

وإذن لن أسمح لدموعى أن تهطل. (٤/٧/١٨٤-١٨٥)

٣٦-٣٧ إجابة سباستيان، مثل إجابته السابقة، تجارى حديث أنطونيو فى التعبير عن المجاملة، فهو يعنى أنه لن يطيق أن يتكبد أنطونيو المزيد من المتاعب فى سبيل إسعاده. وهو يواصل الأسلوب البلاغى الذى يتوسل بالمبالغة.

٣٨- 'مفعم بالمشاعر' (full of kindness) يقول كريك إن الكلمة تعنى الرقة (tenderness) وتقول دونو إنها تعنى العاطفة (emotion) وقد ترجمتها فى ماكبث بالحنان لارتباطها بالأم، والإغراء قائم هنا بذلك، ولكن سباستيان يعنى أن التأثر قد بلغ به مبلغه، ولذلك فضلت المشاعر.

حواشى المشهد الثانى

المكان - شارع (كابل)

الإرشادات المسرحية على الرغم من الأمر الصادر إلى مالفوليو بأن 'يجرى خلف' المرسال، فالأشد تأثيرًا على المسرح أن يدخلا من بابين متقابلين. فإذا أصررنا على الواقعية قلنا إن مالفوليو اختصر الطريق لأنه ملم بالمنطقة وجاء من درب آخر.

١٠- 'لقد أخذت الخاتم منى' (she took the ring of me) هذا هو النص المطبوع عام ١٦٢٣، ولكن الناقد ألكسندر دايس Dyce يطبعه عام ١٨٥٧ مُنَقَّحًا بإضافة حرف النفى 'no' بدلاً من أداة التعريف (the) حتى يصبح المعنى 'منطقيًا' فى نظره ويتفق مع 'الواقع' (أى لم تأخذ منى أى خواتم). وهو يصغى بذلك إلى اقتراح إدموند مالون Malone فى طبعته عام ١٧٩٠ بأن يجرى هذا التعديل حتى 'يستقيم المعنى' . ولكن جميع الطبعات الحديثة تقبل النص الأصلى دون 'تنقيح' لأنه يدل على حضور ذهن ڤيولا ولماحيتها ورغبتها فى عدم التسبب فى أى حرج لڤيولا، فهى توافق مالڤوليو ظاهريًا، قبل أن تفضى للجمهور بمشاعرها وتفصح عن حقيقة موقفها، فى الحديث المنظوم التالى.

١٢- 'تعيده لك بنفس الأسلوب' أى تلقيه لك. والمفترض أن يلقى مالفوليو الخاتم على الأرض، ما دام يتصور أن ڤيولا قد 'ألقت' الخاتم أو فرضته فرضًا على أوليفيا.

٢٦-٢٧ 'الشيطان المتنكر' فى الأصل (the pregnant enemy) وقد أخذت فى التفسير برأى الدكتور جونسون الذى يقول إنه يعنى ''إبليس المكير المتنكر عدو البشر'' وأضفت من عندى بين قوسين ''فى ثوب الأفعى'' حتى تتضح الصورة تمامًا. وتذكرت هنا قول هاملت:

فالشيطان لديه القدرة حتى يتشكل فى أشكال ترضى عنها العين!

(٢/ ٢/ ٥٩٥)

والمعروف أن معنى كلمة الشيطان اشتقاقًا هو 'العدو' أو الخصيم (adversary) من الجذر 'شط' أى مقابل، المشتق فى اللغات السامية من المصرية القديمة 'ست' إله الشر، وفق ما يقول معجم اللغة القبطية لمؤلفه تشيرنى (Cerney) (١٩٧٥) وكان الدكتور لويس عوض أول من نبهنى إلى ذلك ودفعنى إلى بحث الكلمة، ووجود اسم 'العدو' إذن يحسم الأمر، ولذلك لم أقبل ما تقوله دونو من أنه قد يكون كيوبيد، رب الحب، وهى التى تضيف ''وربما لا يفرق شيكسبير بين الشيطان وبين كيوبيد فى هذه النقطة'' . وتفسيرها يقوم على اعتبار أن معنى (pregnant) يفيد أنه 'جاهز ومستعد' وهو ما ينطبق على هذا وذاك. ولكن أين ذهب عدو البشر؟

٢٨- 'خداع فتان الطلعة' انظر قول أنطونيو فيما بعد ''لكنما قد نبصر الشر الجميل'' (٣/ ٤/ ٣٧٨) و'يطبع' تعنى طبع الصورة فى الشمع، ولم أترجم صفة القلب الساذج (waxen) بالقلب الشمعى لأن فعل 'يطبع' يكفى لنقل المعنى والشمع لين طَيِّعٌ 'ساذج' .

٣٣- 'المسخ' أى كونها رجلاً (٣٥) وامرأة (٣٧) فى الوقت نفسه.

حواشى المشهد الثالث

٢- 'فى الصحو المبكر صحة' الأصل فى النص باللاتينية وهو (*diluculo surgere*) ''إن الصحو المبكر . . .'' وباقى العبارة هو (*saluberriumum est*) أى يفيد الصحة جدًا. وهى عبارة من كتاب تعليم النحو اللاتينى الذى وضعه وليام ليلى (Lilly) عام ١٥١٣، واستمر استعماله حتى القرن التاسع عشر، ولكن العبارة أصبحت شائعة دون الإشارة إلى الكتاب.

١٠- العناصر الأربعة هى النار والهواء والماء والتراب، وهى التى كان القدماء يفترضون أن كل مادة تتشكل منها بمقادير ونسب متفاوتة، وكانت تمثلها أخلاط البدن الأربعة التى يذكرها ابن المقفع فى **كليلة ودمنة** (humours) وهى الصفراء (choler) والدم، والبلغم (phlegm) والسوداء (melancholy) وكل منها يتكون من مركب من عنصرين أو من صفات عنصرين، فالصفراء حارة وجافة كالنار، والسوداء باردة وجافة كالتراب وهكذا. ولم يجد النقاد علاقة بين ما يقوله سير توبى هنا وما سبق من نقاش حول السهر والبكور، ويبدو أن الهدف من هذه الإشارة ينحصر فى قول سير أندرو إن الحياة تتكون من الأكل والشرب.

١٢- 'أنت علامة' أى لقد أصبت كبد الحقيقة، وهو ما يرى توبى وصاحبه أنه 'العِلْم' !

١٢- لاحظ أن سير توبى ينادى على مـاريا فيدخل المهرج من الباب المقابل، مـا دام السير أندرو هو الذى يراه أول الأمر، وهو ما يضفى لمسة واقعية على الحركة المسرحية، ويجعلنا نتوقع وصول ماريا.

١٦- 'صورة المغفلين الثلاثة' كان الرسم يمثل اثنين من المهرجـين أو اثنين من الحمير، وتحته كـلام يفيد بأن من يراها هو ثالث المغـفلين أو الحـمير. وكـانت تلك من اللافـتات الشـائعـة فوق أبواب الحـانات (ويلسون). وتقـول ماهود إن الصـورة كانت تتـضمن حيلة تجـعل الرائى يشاهد اثنين مـن المهرجين وحمارًا، حـسب الزاوية التى ينظر إليها منها. والمهـرج يحيى أندرو وتوبى ضاحكًا تحيـة مُهينة، ويرد عليه توبى رَدًّا لا يقل سخرية وإهانة، بروح الدعابة طبعًا!

١٩-٢٠ 'أربعين شلنًا' يلفت ويلسـون النظر إلى ورود العبـارة نفسهـا فى حديث لشـخص يدعى سلندر (Slender) فى مسرحية **زوجات مرحات** (١/١/١٧٩) وسوف يعود أندرو إلى الفكرة نفسها بعد أن يحول المبلغ إلى أربعين جنيهًا (!) فى ١/٥/١٧٥.

٢٣-٢٤ ''بيجروجروميتوس'' (Pigrogromitus) و''الڤاپيون'' (Vapians) وكـــوكب ''كيوبوس'' (Queubus). هذه الأسماء المخترعة والمضحكة نماذج طريفة لما يزعمه المهرج من علم أو ''تعالم'' ، وقد سبق للمهـرج أن ذكر اسمًا وهـميًا لعَالِم خرافى يدعى كوينـاپالوس فى ١/٥/٣٤ (انظر الحاشية على ذلك السطر عاليه).

٢٦-٢٩ يتعمد المهرج خلط الألفاظ والمعانى من باب الهزل والتسرية، وهو يبدأ كأنما يفيد معنى ما، فالجيب هو impeticos (وهو جـيب رداء المهـرج الطويل) وأمـا البـقـشـيش (gratuity) فيجـعلها المهرج (gratillity) وبعدها يخلط خلطًا لا يصدر إلا عن مهرج.

٢٧-٢٨ 'الزبانية' هى الكلمة المستخدمة فى اللغة المعاصرة ترجمة للإنجليزية (myrmidons) وأصلها اسم لقبـيلة الميرمـيدون من ثيسـاليا (Thessaly) وكـانوا مقـاتلين أشداء يحـاربون تحت قيـادة أخيـلاس (Achilles) ملكهم أثناء حرب طروادة، ثم أصـبحت الكلمة تطلق على كل تابع وفىّ خـصوصًا إذا كان ذا غلظة وشدة. وقد استعـيرت الكلمة من القرآن الكريم بسبب ورودها فى سورة **العلق** (**سَنَدْعُ الزَّبَانِيَةَ**) (الآية ١٨) والمفسرون يوازون بين هذه الكلمة وبين وصف الملائكة القائمين على أبواب جهنم ''**عَلَيْهَا مَلائِكَةٌ غِلاظٌ شِدادٌ لاَّ يَعْصُونَ اللَّهَ مَا أَمَرَهُمْ وَيَفْعَلُونَ مَا يُؤْمَرُونَ**'' (التحريم/ ٦) وبرغم هذه الاستعـارة فمترجمو مـعانى القرآن يستنكفون من اسـتعارة اللفظية اليونانية لتـرجمة **الزبانية** ويفضلون

تسميتهم 'ملائكة العقاب' (angels of punishments) ومع ذلك فالكُتّابُ العرب اليوم يشيرون بها إلى كل من وُكِّلَ بالعقاب دون إيحاء بأنه من الملائكة! وأما القول بأن فى خلط المهرج دلالات معاصرة، فقد ثبت أن ذلك عبث رغم جهود المحققين الذين شغلوا أنفسهم بلا طائل من البحث فى هذه الإشارات والتى لا أظن أن لها **فائدة درامية** ولن تزيد من فهمنا للنص، ولن تفيد القارئ العربى على أية حال. وربما يكون الأمر الوحيد الجديد بالتفسير قول المهرج إن أنف مالڤوليو ليس مقبض السوط، بمعنى أن مالڤوليو قد يحتقر المهرج (يأنف منه = ينظر إليه من طرف أنفه)، لكنه لن يستطيع ضربه بالسوط، (هارولد چنكنز) أو بمعنى أن حدة حاسة اشتمام الأخطاء فى الآخرين لدى مالڤوليو (أنفه) لا تعطيه الحق فى معاقبة أحد، ولذلك فالمهرج لا يخشاه.

ويستعرض كريك فى طبعة آردن أقوال الباحثين من قدماء ومحدثين ثم يقول: "من المفيد فقط أن نقول إن المهرج يستهزىء بمالڤوليو، وإنه يمتدح أوليڤيا، وإن الإشارة إلى الزبانية محض هراء" . (ص ٤٤) وأما محررو الطبعات الحديثة الأخرى فلا يتناولون تفاصيل هذه الإشارات على الإطلاق.

٣١- 'ستة بنسات' فى الأصل (testril) وهى تصغير (tester) أى ستة بنسات. ويقول ويلسون إن سير أندرو يحاكى 'إفساد الألفاظ' الذى يمارسه المهرج، ولو غير واعٍ بذلك.

٣٦- 'لذائذ العيش' هذه هى الترجمة التى يقتضيها السياق لتعبير (the good life) الذى نترجمه عادة بعبارة 'طيب العيش' أو 'الحياة الكريمة' . والسير أندرو يتصور المعنى الأخير أى الحياة الكريمة أو **الفاضلة** فيعلن رفضه لها، ومن المحال إخراج هذا الاختلاف فى المعنى بالألفاظ نفسها، ومع ذلك فقد يكون المهرج قد قصد المعنى الذى تصوره أندرو، كما تقول دونو، وبذلك يعلن رفضه لحياة الفقراء والرعاة التى كان يعلى من شأنها الشعراء، فى مقابل حياة الملوك وأصحاب الجاه. وتستشهد دونو بكتاب كتبه هاليت سميث بعنوان الشعر الإليزابيثى عام ١٩٥٢، وتقول إن به أكثر خمسة وأربعين نموذجًا لقصائد قائمة على هذا 'الموضوع' . وأما إذا كان أندرو قد فهم من التعبير أنه يفيد أغنية الندماء (يا ندامى الراح من كرم الهوى - بشارة الخورى) فسوف تبرز المفارقة الصارخة فى قوله إنه يرفضها.

٤٠- يتفق النقاد بلا استثناء على أن مؤلف كلمات الأغنية هو شيكسبير، ويختلفون حول الموسيقى من حيث مؤلفها، وحول ما إذا كان شيكسبير قد أعد الأغنية خصوصًا لتتفق مع اللحن الذى وضعه مورلى (Morley). وأما ما يسمى 'مضمون' الأغنية فيقول النقاد إنه يكسر حدة الهزل فى مشاهد العربدة بمنزل أوليڤيا ويقيم رابطة 'لَحْنِيَّة' بين هذه المشاهد وقصتى الحب الرئيسيتين فيها (أورسينو - ڤيولا /

سيزاريو - اوليفيا - سباستيان) فالأغنية تطلب من الأحبة ألا ينكروا غرامهم أو يؤجلوه أو يتمنعوا بأية ذرائع مهما تكن، والنقاد يتوسعون فى التحليل والتأويل دونما داعٍ فليست الأغنية سوى أغنية عمادها الموسيقى.

٤٥- 'أبناء الحكماء' : تقول ماهود (Mahood) إن فى هذا "إلماحًا إلى القول المأثور بأن الحكماء ينجبون أبناء من الحمقى" .

٥٢- "هيا حبيبتى لقبلة جميلة ستنهل" فى الأصل (sweet and twenty) التى تفسرها دونو بأنها وصف لجمال القبلة لا لعدد القبلات، أى 'جميلة عشرين مرة'، . مشيرة إلى مقال منشور فى مجلة *Shakespeare's Survey* (١٩٧٦) بقلم ر. براودفوت (R. Proudfoot) الذى يشير إلى ورود التعبير فى عمل كتب عام ١٦٠٤ لمؤلف مجهول، والسياق يسمح ولا شك بما ذهبت إليه دونو (أو ذهب إليه براودفوت) من دلالة. وأما كريك فيقتبس قول فيرنس الذى يصف التعبير بأنه "نداء يدل على الإعزاز والحب فحسب" ويقول إنه الصورة الصحيحة للتعبير الذى اقتبسه ستيفنز (أول من لفت الأنظار إليه) فى مجموعة قصص نثرية بعنوان **شيطانة إدمونتون المرحة** (١٦٠٨) ويقول فى هذه القصة "كانت تمثل له طائر الفتاح الصغير اللعوب... حبيبته الغالية (his sweet and twenty).. على نحو ما كان يطلق بنفسه عليها" . وينتهى كريك من ذلك إلى أن يقول "والتعبير إذن لا يتضمن إشارة إلى عمر الفتاة ولا إلى عدد القبلات، ولكنه يرادف حبيبتى الجميلة (pretty sweeting) فى السطر (٤٣)" . ولم أجد تضاربًا بين التأويلين فأخذت بهما جميعًا فى الترجمة.

٥٤- "صوت حلو" أى ذو حلاوة فى المذاق (mellifluous).

٥٥- "ينشر عدواه" (contagious) والعدوى عادة تقترن بالمرض، والواقع أن السير توبى لا يكرر كلمة صوت (voice) التى قالها سير أندرو بل يستخدم الأنفاس (breath) كناية عن الصوت، وفى هذا ما فيه من قدرة الأنفاس على نقل عدوى المرض! ولكن اللغة العربية لا تقبل هذه الكناية الخاصة، ولذلك ترجمت المعنى دون الكناية.

٥٨- ٥٩ 'أغنية يشترك فى أدائها ثلاثتنا' - هذا شرح لمعنى (catch) وهى أغنية لثلاثة أصوات تتتابع فى أداء كلماتها، وهو ما يحدث فعلاً فى هذا المشهد فى ١٠١-١١٢.

٦٤- يتلاعب المهرج بمعنى كلمة (catch) باعتبارها فعلاً (وهو المعنى القريب) فيقول إن بعض الكلاب 'تلتقط' (catch) خير التقاط، وأحببت أن أبين التورية فأردفتها بالشرح فى 'ثلاثة أشياء معًا' .

٦٧- 'يا وغد يا فارس' يلعب المهرج على الطباق هنا.

٦٨- ''ليست المرة الأولى التى أوذى فيها أحدًا يدعونى بالوغد!'' الأصل هو:

'Tis not the first time I have constrained one to call me knave'

ولهذه الجملة ثلاثة أوجه فى التفسير: **الأول** أنه قد سبق له غناء هذه الأغـنية مع اثنين آخرين **والثانى** هو أنه كثيرًا ما تشاجر مع غيره (انظر ما ذكرته ماريا فى ١/٣/ ٣٠) **والثالث** هو أنه وغد حقًّا وكثـيرًا ما أقـر البعض له بذلك (وهو المعنى الفكاهى هنا) وقـد فضلت الجمع بين التـفسيـرين الثانى والثالث (لاقترابهما من الأصل) فى الترجمة، وأما الأول فرأيت فيه تخريجًا وتجاوزًا.

٧٦- ''مثل الصينيين'' (a Cataian) الكلمة فى الأصل تعنى من أهل الصين (Cathay) هو الاسم القديم للصين) والمقصود، وفقًـا لما ورد فى مصدر معاصر (١٥٥٥) عن سمـعة أهل الصين، أن ماريا تهدد وتتوعد فحسب. ولقد حاولت فى الترجمة إخراج المـعنى المقصود لا الاكتفاء بترجمة الحروف. ويتفق فى هذا المعنى المقصود كل الشراح.

٧٧- 'أهل سياسة' (politicians) ويفسر ويلسون معنى الكلمة بأن السير توبى يشير إلى ما دبره مع غيره (خصوصًا مع مـاريا) للسخرية من مالفوليو! ولذلك فهـو يقول ''نحن وأنتِ'' (مخاطبًـا ماريا) وقد شرحت المقصود بعبارة ''ولدينا ما دبرناه معًا'' .

٧٧-٧٨- ''وأما مالفوليو فناطوز لا يقبل مرحًا'' فى الأصل (Peg-a-Ramsey) وهو اسم لرقـصة ذاعت شهرتها آنذاك، ويورد المحللون تفسيرًا لها، وأما معـناها فقد جمعت فيه بين ما قاله ويلسون (١٩٤٩) وبين ما قاله ج.أ.وود (J. O. Wood) عام ١٩٧٦، فـالأول يؤكد أن المعنى هو أن مالفوليو ناطور، والثانى يقـيم الحجة على أن المقـصود هو أنه لا يقبل المرح، وهاتان من خـصال مالفوليو كما تصوره المسرحية، وكما يتصوره هؤلاء، ولهذا أوردت المعنيين.

٧٨- ''إن ثلاثتنا مرحون!'' هذه هى العبارة الأخيرة من أغنية كانت شهيرة آنذاك، أوردها پيل (Peele) فى مسرحية **حكاية العجائز** (*Old Wives Tale*) أى 'الخرافة' عام ١٥٩٥.

٧٨- 'قريبها' : الأصل (consanguineous) أى 'من دمها' وهو يشرحها مباشرة فى نفس السطر.

٧٩- 'هراء هراء!' الأصل (Tilly-vally) تعبير مهجور عن الهراء.

٧٩- أتقولين ''مولاتى'' ؟ يعتـرض سير توبى على إشـارة ماريا إلى أوليفيا بذلك اللقب، بـناءً على صلة

القرابة التى تربطه بها. ثم يغنى فى سُكْرِه أغنية شهيرة فى ذلك العصر تتضمن كلمة 'مولاتى' فى القرار (المقطع الذى يتكرر).

٨٢- 'وكذلك حالى أيضًا' يقابل فى العامية 'وأنا كمان!' وهو التعبير الذى يكرره أندرو فى مواضع كثيرة (١٦٣ من هذا المشهد) (٢/ ٥/ ١٨٤، ١٨٦، ١٨٩، ١٩١، ٢٠٦) والتعبير العامى يصلح فى جميع هذه المواقع، ولكن الفصحى اقتضت تعديله بعض الشىء فى الصياغة فقط.

٨٥- 'فى اليوم الثانى عشر.. من ديسمبر' : يقول كيتريدج إنه مطلع موال غربى (بالاد) عن موقعة ميدان ماسلبره (Musselburgh Field) وهو الذى كان شائعًا فى منتصف القرن السابع عشر بعد أن حل 'الثانى عشر' محل 'العاشر' فى الصورة القديمة للموال. ويقول أحد الباحثين (١٩٤٩) إن سير توبى يخطئ فى محاولة غناء موال آخر يبدأ بالسطر "فى اليوم الثانى عشر.. لعيد الميلاد" فيقول ديسمبر بدلاً من 'كريسماس' (أى عيد الميلاد) وبذلك يخلط بين الموالين، وهذا قول جدير بالتصديق لأنه يتضمن إشارة غير مباشرة إلى عنوان المسرحية، ويؤكد هذا أن لحن الموال الأخير معرف ولحن الموال القديم مجهول.

٩١- يلفت كريك النظر إلى إشارة شيكسبير إلى السمكرى فى ٨٩ والإسكاف هنا، والنساج فى ٦٠، دون تعليق، ولكن بعض النقاد الذين تناولوا المسرحية من زاوية طبقية (انظر **المقدمة**) أشاروا إلى تعلق مالفوليو بوهم الرقىّ الطبقى وإبدائه الاحتقار لغيره من الصناع والعمال وهو فى الحقيقة منهم!

٩٤- "اخرس أنت" فى الأصل (Sneck up!) ويعنى التعبير حرفيًا 'أغلق الباب' (أو الأبواب) فى زمن شيكسبير، والمقصود طبعًا أن يغلق فمه، وإن كانت دونو التى توافق على هذا المعنى، تقول إنه يشير من طرف خفى إلى مهنة مالفوليو التى تتضمن إحكام إغلاق أبواب القصر. ولكن كريك يقول إنه يعنى 'فلتشنق!' فاضطررت إلى الكشف عن معنى الكلمة فى **معجم أوكسفورد الكبير** فوجدته يقول إن معناها تغير فى القرن التاسع عشر (اعتبارًا من عام ١٨٢٢) فأصبح يعنى فى اسكتلندا وفى شمالى انجلترا 'فلتشنق' أو 'المشنقة' نفسها. وهنا رجحت المعنى الشائع فى القرن السابع عشر.

١٠١- 'إلى الوداع يا فؤادى الحبيب' هذه الأغنية مقتبسة مع التعديل فى معانيها وألفاظها من أغنية مشهورة آنذاك يوردها روبرت جونز فى كتاب عنوانه **الكتاب الأول للأغانى والألحان** وهو الذى نشر عام ١٦٠٠، وعنوانها وداع كرويدون إلى فيليس

'Croydon's Farewell to Phyllis', in Robert Jones, *The First Booke of Songes and Ayres*, 1600

والسير توبى والمهرج يختاران بعض مقاطعها فيغنيانها مع التعديل، وفيما يلى الترجمة الكاملة للفقرتين الأوليين:

(١)

إلى الوداعِ يا حبيبتى ما دامَ مَوْعِدُ الرحيلِ قد أَزِفْ
عيناىَ تشهدان أنَّ عمــرى كاد أنْ يضيــعَ للأسَفْ
لكننى بالحقِّ لنْ أموتَ فى بُكَاهَا
ما دُمْــتُ أستطيــعُ أنْ أرىَ سِوَاهَا
وهكذا فَرَغْــمَ أنَّ مَوْعِــدَ الرَّحيـلِ حَلّ
وُجُــودُ غَيْرِهــا يُزِيلُ مِنْ قَلْبِى الوَجَلْ
إذنْ لِتَرْحَلْ. . لنْ يُواتينـــى الأَجَــلْ!

(٢)

إلى الوداعِ فالرحيـــلُ ماثـلٌ أَمَامِــى
ولنْ أُضِيعَ وَقْتِى فى التَّغَنِّى بِغَرَامِى
لكنَّنى سأطلبُ الحبيبَ فى مكانٍ أَفْضَلْ
تُراىَ أَرْجُـــو إنْ وَجَـــدْتُه أنْ يَرْحَــلْ
مــاذا عســـاىَ عِنْــــدَها أنْ أَفْعَــــلْ
هَلْ أطلبُ مِنْه أنْ يَرْحَلَ وأُطِيلُ القَوْلْ
لا لا لا لا لا أَجْـــرُؤ أنْ أَفْعَـــــلْ

(من طبعتى آردن ونيو كيمبريدج)

وقد غيرت البحـر الشعرى فى السطرين الأخيرين كما تفعل الأغنيـة القديمة وكما يفعل سير توبى والمهرج.

١٠٣- 'لا لا يا سير توبى الأكرم' : ماريا تعاتب السيـر توبى على التقاط كلمة 'الوداع' من آخر ما يقوله مالفوليو وانخراطه فى الغناء الذى يفضح إفـراطه فى شرب الخمر. ويقول فـيرنس، ويؤيده ويلسون، إن سير توبى يغـنى هذا البيت خصوصًا لماريا أى يـوجه الكلام لها، و"يصاحب ذلك بعض الحركات التى يعبر بها المخمور عن حبه" وتوافق دونو على هذا الرأى، ولكن كريك يراه "وهمًا محضًا" .

١٠٧- تقول دونو إن المهرج ربما كان يعلق على حـركة مسرحية معينة مـثل وقوع سير توبى على الأرض، الأمر الذى يتيح التورية فى (lie) بمعنى تكذب وبمعنى ترقد! ولكن كـريك يقول إن ذلك يقطع تدفق التراشق المسـرحى، ويؤكد أنه تعليق المهرج على الهـراء الذى يغنيه سير توبى، بعـد أن أخل بالأغنية الأصلية!

١١٣- يقبل المحررون المحدثون تصحيح تيبولد (Theobald) فى طبعته عام ١٧٣٣ لكلمة (tune) الموجودة فى النص الأصلى إلى (time) ويسهب كريك فى تبيان أسباب قبوله لهذا التصحيح.

١١٥- 'الفطائر والجعة' (cakes and ale) أصبح الارتباط بـينهما اصطلاحيًا فى اللغة الإنجليـزية، وكان البيوريتانيـون يكرهونهما لارتباطهما بالاحتـفالات على مر الزمن، وخصوصًا لتقديمهـما فى حفلات الزفاف، وأعياد القديسين، وأيام العطلات.

١١٦- (**يخرج المهرج**) يقدم كريك حـجة مقنعة على اخـتياره إخراج المهـرج فى هذه اللحظة، وإن كانت الطبعات الأخرى جميعًا تجعله يظل على المسرح عاطلاً عن الكلام والحركة. وقد لجأ بعض المخرجين إلى جعله ينام، وهذا غير مقبول دراميًا أثناء رواية ماريا للخطة التى وضعتها للسخرية من مالفوليو.

١١٧- 'السلسلة الذهبية' كانت الرمـز الذى يحمله الحاجب أو القهـرمان (مدبر شئـون المنزل) وقد تكون سلسلة ساعة أو سلسلة مفاتيح، والنقاد يختلفون فى ذلك ويتفقون فى أنها كانت ذهبية فأضفت الصفة بين قوسين.

١٢٣- 'هز آذانك الطويلة' لا تعنى بالضرورة أنه حمار، وإن كانت تعنى ذلك هنا.

١٢٥-١٢٦ يقول كريك إن عبقرية توبى فى التدنى الساخر (bathos) تتجلى هنا فيما يعتبره قمة 'المقالب' .

١٣٣-١٣٤ 'أخدعه حـتى يصبح هزأة' الأصل (gull him into a nayword) حرفيًا 'أخدعه حتى أجعله مضرب الأمثال' وكلمة nayword أصلها كما يشرح فقهاء اللغة an aywod ثم التصقت النون

بالكلمة وانفـصلت عن الأداة، مثلها فى ذلك مثل انفـصال النون عن (nadder) (الصِّلُّ = الثعبان الضخم) وهى الكلمة التى أصبحت اليوم (an adder) ومعنى (ayword) وهو كلمة السر، أو الشفرة الخاصة، والمعنى المقصود هو أن يصبح اسم مالفوليو مرادفًا لكلمة مغفل، ومن ثم يصير هزأة! وأما استمسـاك كريك بكلمة nayword فـمـرده إلى ورود الكلمـة فى **زوجات مـرحات** ٢/ ٢/ ١١٣، ٥/ ٢/ ٥ ولم ترد الكلمة فى غير هذه المواضع فى شيكسبير.

١٣٦- 'أرقد مستقيمة فى فراشى' يبدو أن ذلك التـعبـير كان من الأمـثال السائرة، وإن لـم يرد فى كتب الأمثال المعتمدة. وقد ترجمته حرفيًّا لطرافته.

١٦٧- 'غرضى حصان من هذا اللون' من الأمثال السائرة.

١٧٣- 'وليكن المهرج ثالثكما' هذه العبارة تؤكد أن المهـرج ليس على المسرح الآن، ولهذا نص كريك على خروجه بعد آخر كلام يقوله. انظر الحاشية على السطر ١١٦ عاليه.

١٧٧- بنتسيليا (Penthesilea) ! (يا ملكة المقاتلات!): كان ذلك هو اسم ملكة الأمازونات، أى المحاربات الشديدات البـأس فى الأساطير الإغريقيـة، ويقول ويلسون إن سيـر توبى يعبر بذلك عن إعـجابه بها وضاحكًا من ضآلة حجمها.

١٧٨- 'قسمًا' : الأصل (Before me) والأصل هو (Before God) وخُفِّف القسم تجنباً لذكر الله، وقد حاكيته فى الترجمة فلم أذكر ما يقسم به.

١٨٣-١٨٤ يريد سير توبى المزيد من نقود سير أندرو. (انظر الإشارة فى ٣/ ٢/ ٥٢-٥٣).

١٩٠- 'جاوزنا موعد الذهاب للفراش' : كأنما إذا فاتهمـا موعد الذهاب للفراش فعليهمـا أن يسهرا حتى الصباح! يقول النقاد إنه خير ختام لهذا المشهد.

حواشى المشهد الرابع

١- السطر الأول يمثل مشكلة 'إخراجية': متى يدخل الموسيقيون؟ ومن الـذى يخاطبه أورسينو؟ وقد أفاض المحررون فى الرد على هذا وذاك، والرأى الأعـم يقول إن الموسيـقيين يدخلون مع سيـزاريو أو قبله بقليل وأنه يحييهم عند رؤيتهم، فـاستعمال كلمة 'أصدقائى' لا يقتـصر على اللوردات، ويصلح لمن هم أدنى مرتبة صلاحـيته لمن هم فى المنزلة نفسها أو فى منزلـة أعلى. ويقول فيرنس إن 'الأصدقاء' قد يضمون رجال البلاط أيضًا.

٤٣- اعترض بعض المحررين على تعبير 'اسمع سيزاريو إنها...' قائلين إنه إذا كانت فيولا قد سمعت 'أغنية البارحة' (وقد تكون قد غنتها للدوق؟) فلا ينبغى للدوق أن يصفها الآن. ولكن هذه خصيصة من خصائص الشخصية التى يرسمها شيكسبير، فالدوق يفصح عما يشغله استمتاعًا به لا لإبلاغ الجديد للسامعين.

٤٨- 'أيامنا الخوالى' (the old age) يفسرها الشراح بأنها تشير إلى 'العصر الذهبى' الذى كان يتميز بالبساطة والإخلاص، ولكن هذا المعنى المضمر موحىً به وحسب ولا يظهر فى الترجمة.

٥١- 'أقبل يا موت الآن وأدركنى' (come away) يفسرها البعض بأنها 'أقبل' وحسب، والبعض الآخر بأنها 'أقدم وأسرع' ، وإذن فمن الممكن استبدال 'أسرع' بأقبل فى مطلع الأغنية، ولكننى رجحت 'أقبل' ففى 'أدركنى' معنى السرعة، كما نقول بالعامية 'الحقنى' .

٥٢- 'فى نعش من خشب السرو الكاسف ضعنى' الأصل هو And in sad cypress let me be laid والترجمة تقدم المعنى الأرجح، وأما من اقترح أن المعنى هو نعش صُفَّتْ فوقه أغصان السرو، فيُرَدُّ عليه بقول الأغنية إن النعش أسود (٥٩) وخشب السرو أسود، وأما من اقترح بأنه كفن من كلأ قبرص Cyprus (ولو كان هجاء الكلمة يشتبه مع اللفظة التى تعنى السرو) فَيُرَدُّ عليه بأن الأغنية تقول إن الأكفان بيضاء (٥٥).

٧٠- يتلاعب المهرج بالفكرة الشائعة التى ترد فيما لا يقل عن خمسة أمثال إنجليزية وهى أن كل لذة لها ثمن من الألم.

٧١- لا يسمح 'مزاج' أورسينو الآن بالاستماع (ناهيك بالاستمتاع) بفكاهات المهرج، ومن ثم يطلب منه الرحيل بأسلوب مهذب، ولهذا يدعو المهرج 'رب الكآبة' (ساتورنوس Saturn) بأن يحفظه!

٧٢- 'القطيفة المتقلبة الألوان' (Changeable taffeta) كان ذلك النسيج من الحرير، وكانت ألوان السُّدَى تختلف عن ألوان اللُّحْمَة (warp and woof) بحيث يختلف اللون حين تختلف زاوية النظر إليه.

٧٣-٧٤- 'بعض الأحجار الكريمة' فضلت هذا التعبير العام على 'العقيق الأزرق' (Opal) أو حجر عين الشمس (مجدى وهبة) الذى نسميه بالعامية 'عين القطة' وهو يتغير لونًا فى ضوء الشمس المنكسر عليه.

٧٥-٧٩ اختلف النقاد فى دلالة ركوب البحر وعلاقته بالتغير، وهى واضحة، وإن كانت كلمات المهرج لا تضع النقط على الحروف كما يقال، فعبارته الأخيرة قد تعنى إما أن جهود المتقلب تحول 'العدم' إلى

مكسب أو تحول كل مكسب إلى عدم! ويشير كيتريدج فى طبعته القديمة (١٩٤١) إلى المثل السائر الذى يقول: 'من يوجد فى كل مكان، لا يوجد فى أى مكان' إيضاحًا لما تعنيه عبارة المهرج الغامضة.

٨٣- 'جميع أهل الأرض' هذا هو المقصود بكلمة (the world) فهم أهل الدنيا وقيمهم دنيوية، أو 'أرضية' ، كما يشرح أورسينو فى السطور التالية.

٨٧- لاحظ إلحاح أورسينو على جمال أوليفيا **الظاهر**. (انظر **المقدمة**).

٩٤-١٠٤ ''من المحال. . . أوليفيا'' يقول كريك إن الناقد هـ. ف. بروكس نبهه إلى أن كاتبًا معاصرًا هو جون ليلى (John Lyly) (١٥٥٤؟ - ١٦٠٦) كتب فى إنديميون (*Endimion*) وهى مسرحية منثورة نشرت عام ١٥٩١، على لسان يومينيدس ما يشبه هذا التأكيد على تفوق قدرة الرجل على الحب، وإن كانت العاطفة موجهة فى هذه الحالة إلى صديق من الذكور، كتب يقول: ''لا تَظْلِم'' الصداقة الثابتةَ عند الرجل، بأنْ تقارنَها بالعاطفة القلقة عند المرأة'' (٥/ ١/ ١٤٧).

١١٢- ''الخد الوردى'' الأصل (damask cheek) 'الدمقس' لا يقصد به نعومة الملمس بل اللون، وهذا ما يتفق فيه جميع الشراح، وأذكر أنه ورد بهذا المعنى فى المسرحية التى كتبها شيكسبير قبيل هذه وهى **كما تحب** عندما وصفت فيبى (Phebe) لون شفتى روزاليند (Rosalind) فحددته بأنه ''كالفارق تمامًا بين الأحمر القانى/ واللون الوردى الممتزج (بالبياض)'' (٣/ ١/ ١٢١-١٢٢) (mingled damask). ويؤكد هذا ذكر اللونين الأخضر والأصفر فى البيت التالى.

١١٥- ''تمثال الصبر المشهور/ الباسم للأحزان'' تورد بعض الطبعات صورًا لتمثال الصبر الذى تعلو شفته بسمة خافته مثل بسمة الموناليزا، وكانت تقام تماثيل أخرى للجَلَد وغيره، مثل 'الأمل' . (ويتوسع فى ذلك كتاب تذكره دونو عن تأثر شيكسبير بالفنون التشكيلية فى عصر النهضة). وقد وردت صورة بسمة الصبر فى مسرحية لاحقة لشيكسبير هى بيركليز *Pericles* (٥/ ١/ ١٣٧-١٣٩) .

١٢١- ''أنا كل بنات أبى. . وكذلك كل الإخوة'' (انظر **المقدمة** حيث مناقشة الدلالة الدرامية) الواقع أن هذا 'اللغز' فى ظاهره كان من 'الحيل الأسلوبية' التى أشاعها ليلى Lyly المشار إليه فى الحاشية ٩٤-١٠٤، وارتبطت بأسلوبه المتكلف المصطنع فى رومانْسَتَيْه المشهورتين، وبطلهما يدعى (Euphues) (ومنه نحتت الصفة التى تطلق على هذا الأسلوب (Euphuism) (الأسلوب اليوفوى/ التأنق اللفظى (مجدى وهبة) ولكن شتان بين ما يفعله شيكسبير هنا وبين هذا الأسلوب، حتى لو أتى

الشراح بنماذج مشابهة له فى ليلى، من مسرحية جالاثيا (*Gallathea*). وأعتقد أن ملاحظة هـ. ف. بروكس فى هذا الصدد لا تثبت أدنى تأثر أو شبه.

المشهد الخامس

يقول پوپ (Pope) إن المكان هو حديقة منزل أوليڤيا.

ولنلاحظ أن فابيان يحل محل المهرج فى جماعة المشاهدين للخدعة التى دبرتها ماريا لمالڤوليو.

٢- 'أستحق السلق' : يقول ويلسون إن فابيان يسخر، فالحزن أو الاكتئاب حرفيا (melancholy) عنصر بارد لا حار.

٥- 'الكلب' (sheep-biter) حرفيا 'عضاض الغنم' أى كلب حراسة الأغنام. والمقصود الكلب وحسب.

٧- 'الرهان على الدببة' : كان لعبة شائعة فى ذلك العصر، إذ يأتى الناس بدب فيربطونه فى وتد، ويحيط به الكلاب التى تنبحه ويحاول كل منها أن يعضه، ويراهن المشاهدون على الكلب الذى يرونه البادئ بالعض، وكان البيوريتانيون يستنكفون من ذلك باعتباره من ألوان الميسر.

١٢- 'ذهب الهند الإبريز' الأصل (metal of India) والصورة شائعة فى شيكسبير وشعراء القرن السابع عشر، والهند تشير إلى شبه الجزيرة الهندية فى آسيا وجزر الهند الغربية فى البحر الكاريبى جميعًا.

٢٥- 'فى الصورة والطبع' (complexion): هذا هو المعنى الذى تقول به أغلبية الشراح، وأما قصره على 'اللون' ، على نحو ما يزعم كريك، فتبسيط مخل للمعنى. والواقع أن أوليڤيا تمتدح فى المسرحية عقل مالڤوليو ورزانته صراحة، وانظر **المقدمة** للمزيد من مناقشات النقاد.

٢٧- يرفض كريك أن يضيف النص على أن ما يقوله المشاهدون غير مسموع لمالڤوليو، باعتباره أمرًا "مُضَلِّلاً" إلى حد ما، لأن أحاديثهم تمثل فى رأيه "حوارًا متكاملاً" .. ولكن جميع الطبعات تنص على ذلك، فهو ما يحدث على المسرح. ولذلك نصصت عليه.

٣٩-٤٠ هذه 'السابقة' التى يتحدث عنها مالڤوليو تفتقر إلى أى سند تاريخى أو أدبى، على الرغم من افتراض بعض المحررين أن 'ستراتشى' اسم كتب خطأ والمقصود به اسم آخر. ويقول الدكتور جونسون إن الإشارة هنا قد تكون إلى 'قصة قديمة' منسية.

٤١- 'إيزابل' زوجة الملك أهاب المتكبرة التى عوقبت بإلقائها للكلاب فى الكتاب المقدس (**سفر الملوك** ٩/ ٣٠-٣٧) والواضح أن السير أندرو قد سمع التعبير فردده كالببغاء دون فهم.

٥٠- 'النار والأحجار له!' (Fire and brimstone) المعنى الحرفى للكلمة الثانية هى 'حجر كبريت العمود' ، أى الكبريت (sulfur) ومع ذلك فليس معدن الكبريت هو المقصود بل عذاب الجحيم، وتراثنا اللغوى يورد 'الحجارة' وقودًا للنار ''**فَاتَّقُوا النَّارَ الَّتِي وَقُودُهَا النَّاسُ وَالْحِجَارَةُ**'' (البقرة/ ٢٤) ''**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا قُوا أَنفُسَكُمْ وَأَهْلِيكُمْ نَارًا وَقُودُهَا النَّاسُ وَالْحِجَارَةُ**'' (التحريم/ ٦) ''**حِجَارَةً مِّن سِجِّيلٍ**'' (هود ٨٢) (الحجر ٧٤) ''**بِحِجَارَةٍ مِّن سِجِّيلٍ**'' (الفيل ٤) ولذلك ترد العبارة الإنجليزية كاصطلاح لغوى أيضًا فى صورة (Hellfire and brimstone) وراعتنى كثرة ارتباط الحجارة بالعذاب ففضلت المعنى الدلالى على المعنى الحرفى.

٦٠- ينسى مالڤوليو أنه عندما يصبح الكونت مالڤوليو لن يضع فى صداره السلسلة الذهبية، ولذلك سرعان ما يقول (بدلاً من 'سلسلتى') ''جوهرة ثمينة'' !

٦٥- ''قد يكون الصمت عسيرًا'' : المعنى المقصود هو ''قد يلزم تعذيبنا حتى نلتزم الصمت'' كما توضحه الصورة فى الأصل: ...Though our silence be drawn from us by cars

والمعنى الحرفى قد ''يلزم ربطنا بحبال وجرنا على الأرض بعربات لانتزاع الصمت منا'' وهنا مكمن الفكاهة فالتعذيب يستخدم لإجبار المحبوس على النطق لا على الصمت! ولكننى راعيت إيقاع الحوار على المسرح فى هذا الحدث المثير، إذ لابد أن يكون سريعًا ومباشرًا ولو تطلب ذلك التضحية بالمعنى الحرفى.

٧٥- ''حتى لا تفسد خطتنا'' المعنى الحرفى ''**تقطع أوتار عضلات خطتنا**'' (break the sinews) وقد فضلت هنا الإيقاع السريع للحوار فجئت بالمقصود لأن الصورة ليست ذات دلالة شعرية.

٨٣- 'ديك الغابة' (woodcock) معروف عنه فى الثقافة الغربية الغباء أو البله، ولذلك يسهل صيده، ولذلك أضفت الصفة فى الترجمة العربية لاستكمال الدلالة الثقافية. ولو قلت الأبله وحسب لكفى، ولكن صورة الطائر وهو يقع فى الفخ أساسية، وترتبط بالديك الرومى المنفوش!

٨٤- 'عفريت المزاج' أى العفريت الذى يملى عليه السلوك الشاذ.

٨٨- تفسيرات النقاد لمعانى هذه الحروف لا تهمنا، أولاً لأن الجمهور لن يدركها فى المسرح، وقد شغل المفسرون بها أنفسهم فى الحياة الأكاديمية لأن عملهم يقتضى ذلك، وحتى لو ترجمتها فلن تعنى شيئًا للقارئ العربى.

٩٤- ''لوكريس'' (Lucrece) المقصود الصورة المرسومة على الخاتم الرسمى الذى يسخنه الكاتب ثم يضغط به فى شمع الخطاب فتنطبع فيه الصورة التى اختارها صاحب الخاتم. والواضح أن أوليفيا قد اختارت صورة لوكريشيا (Lucretia) وربما تصورها الصورة لحظة انتحارها بخنجرها بعد أن اغتصبها تاركوين (Tarquin) (انظر السطر ١٠٧ أدناه حيث يرد ذكر 'خنجر لوكريس').

١٠٥- 'الحيوان المنتن' فى الأصل (brock) ومعناها الغُرَيْر أى (badger) الذى يضرب به المثل فى سوء الرائحة، فيقال 'أنتن من غُرَيْر' ولكن هذا مقصور على الثقافة الغربية ولن يستطيع اسم الحيوان وحده نقل الصورة، ناهيك بخوفى من إساءة قراءة الكلمة العربية التى قد لا تكون مألوفة للقارئ العادى، إذ قد يوحى بناؤها الصرفى بتصغير وصف لا يفيد هذا المعنى على الاطلاق، ولذلك نقلت المعنى دون التزام بالحرفية العلمية، فهذا عمل أدبى مسرحى لا دراسة علمية.

١٠٩- الهدف من هذه الحروف دفع مالفوليو إلى محاولة 'فك الشفرة' وإطالة المشهد الفكاهى وحسب، وإذن فمن العبث أن نحاول نحن استخلاص معانٍ عميقة منها. وسأذكر بعض محاولات الباحثين التى أجدها 'مسلية' لا أكثر. حاول أحدهم عام ١٩٦٢ (واسمه كوكس Cox) فى بحث نشره فى (*Shakespeare Quarterly*) إثبات كون الحروف رموزًا لعبارة ''إننى أوليفيا'' وذلك بذكر أوائل حروف الكلمات وإعادة ترتيبها! هكذا I. A. M. O.، وحاول آخر أن يقول إنها ترمز للعناصر الأربعة، فالميم أول حرف فى Mare أى البحر (ولماذا لا تكون Aqua أى الماء؟) والـO أول حرف Orbis أى الأرض (ولماذا لا تكون Terra؟) وA أول Aer أى الهواء ، والآى أول حرف Ignis أى النار. هذا كله لا طائل من ورائه وقد يضحكنا مثلما يضحك مالفوليو الجمهور.

١١٥- ''وأسرع انقضاض الصقر الحقير عليه'' الأصل هو:

And with what wing the staniel checks at it!

أما staniel فهو نوع حقير من الصقور (kestrel) وأما الفعل check at فهو يصف دورة الصقر فى الهواء للانقضاض على الفريسة، وقد يكون الانقضاض مفاجئًا، ولكننى اكتفيت بالسرعة المقصود إبرازها، فالصقر يطير وينقض بسرعة، وهذا هو المعنى. ويعود شيكسبير إلى ذكر انقضاض الصقر فى ٣/ ١/ ٦٥ ففى ذلك السطر لا يرد ذكر السرعة بل الانقضاض فحسب فى استعمال الفعل الإنجليزى نفسه.

١٢٢- تكرار لذكر حرفين من الحروف الملغزة.

١٢٥-١٢٦- سوتر (sowter) الاسم الذى يطلقه على الكلب يعنى فى اللغة 'الإسكافى' (cobbler)، وكثيرًا ما يطلق على الكلاب دون أن يكون فى ذلك إيحاء بالاحتقار. ومعنى السطرين هو أن مالفوليو سوف يصيح فرحًا بالعثور على حل اللغز كأنما اكتشف اكتشافًا خطيرًا، مع أن الحل واضح، فكأنه الكلب الذى ينبح فرحًا كأنما حقق انتصارًا خطيرًا مع أن رائحة الثعلب التى يتتبعها قوية ولا يمثل اكتشافها انتصارًا.

١٢٩-١٣٠- فابيان يواصل صورة اقتفاء الكلب لرائحة الثعلب: إذ يشير إلى مثل سائر يقول ''أضعفُ الكلاب فى الصيد يُصيبُ فى تتبع أضعف الروائح!'' أى إن مالفوليو لا يستطيع الصيد ولكنه سوف يتتبع الرائحة على ضعفها الشديد. والعبارة الإنجليزية المترجمة هنا هى (The dog is excellent at faults) ومعنى (fault) هو الرائحة التى ضعفت (إلى حد الاختفاء) وقد نقلت الصورة هنا كما هى لأنها تمثل استمرارًا للصورة التى رسمها فابيان من قبل.

١٣٤- أخذت فى هذا بشرح الدكتور جونسون. انظر السطر ١٠٥.

١٣٥- حرف 'آى' يوحى لفابيان بكلمة (eye) التى تعنى العين وتشترك فى نطقها مع ذلك الحرف.

١٣٦- الفكاهة اللفظية لا تنقل فى الترجمة، ولذلك فقد المعنى التورية فى كلمة (eye).

١٤٦- 'تبسط يديها لك' بمعنى تغدق عليك خيرات ونعمًا كثيرة، والأصل هو (open their hands) أى تسخو عليك.

١٤٦- دمك وروحك: يقول كريك إنهما كلمتان مترادفتان، وتقول دونو إنهما يعنيان معًا 'معدنك'.

١٤٩- و'لتجر على لسانك' الأصل (let the tongue tang) أى 'فلتردد رنات لسانك'، ولكن التوكيد لا ينصب على الرنين بل على العبارات، ففضلت يسر التعبير وسلاسته على الترجمة الحرفية.

١٥٢-١٥٤- الواضح أن هذه السطور تتناقض مع ما يجئ فى السطرين ١٩٩-٢٠٠ أدناه، وتقول ماهود ''إن الجورب الأصفر ورباط الساق الصليبى لم يُمتدحا إلا فى هذا الخطاب، ويبين لنا شيكسبير كيف تتولى مخيلة مالفوليو القيام بباقى 'المهمة'.'' . أما رباط الساق الصليبى فكان جوربًا طويلاً إلى أعلى الفخذ تشده أربطة محكمة من القماش لا من المطاط، والرباط يتكون من فرعين يتقاطعان تحت الركبة وفوقها، وأما الجورب الأصفر فكان مخصصًا لزيارة البلاط. وقد اختارت ماريا هذا وذاك لا لأى دلالة على الشباب أو الحب بل لأن أوليفيا تكرههما لما فيهما من تصنع أو بُعد عن التواضع. ولا أرى ما يدعو لاستعراض آراء النقاد الكثيرة فى هذا هنا.

١٦١-١٦٢ المعنى فى السياق، أى المعنى المقصود، هو أنه سوف يعامل سير توبى باحتقار، أما المعنى الأصلى للفعل (baffle) فى ذلك العصر فهو أنه سوف يخفض رتبته، وذلك حرفيًا بالتجريد من لقب السير، الذى يعنى الفارس، وليس هذا بطبيعة الحال هو المقصود.

١٨١- يقول بعض النقاد إنه يشير إلى المعاش الكبير من شاه الفُرْس بسبب ما شاع آنذاك من أن الشاه قد أنعم على السير أنتونى شيرلى (Anthony Sherley) وإخوته بمنح وهدايا طائلة. ويضيف النقاد إن الإشارة إلى الشاه تبدو مقحمة على النص، إذ لا يوجد فى الموقف ما يبرر تذكر فابيان أموال الشاه، وإن الإشارة لم تدرج إلا لمعرفة الجمهور بها وإحاطته بالروايات التى رواها شيرلى عن رحلاته إلى بلاد الفرس فى كتابين صدرا فى ذلك الوقت، وكانا يتمتعان بالذيوع. وأما الإشارة الثانية إلى شاه الفرس (٣/ ٤/ ٢٨٤) فملائمة للسياق وإن كانت تمثل المتابعة للفكرة نفسها.

١٩٦- 'ماء الحياة' (aqua-vitae) كان شرابًا كحوليًا معروفًا. ونذكر أن مربية چولييت فى مسرحية **روميو وچولييت** كانت تضطر إلى شرابه عند اشتداد توترها (٣/ ٢/ ٨٨، و٤/ ٥/ ١٦).

٢٠٥- 'باب الجحيم' (gate of Tartar) أى Tartarus بمعنى الجحيم.

الفصل الثالث
المشهد الأول

المكان: حديقة منزل أوليفيا. (يوب)

١- 'تعيش بضرب الطبل؟' الطبل هنا (tabor) طبل صغير يحمله المهرج برباط يتدلى فى جانبه ويضربه بإحدى اليدين ويعزف على المزمار بيده الأخرى. وهذه هى صورة المهرج التقليدية.

٢- يتعمد المهرج إظهار إساءة الفهم بتحويل معنى 'الباء' فى 'بضرب' إلى معنى آخر. وهو فى النص الأصلى يستخدم (by) التى تعنى بجوار، ولما كان من المحال أن يتحول معنى هذه الكلمة فى العربية، أو أن تحمل الباء وحدها معنى الجوار، أتيت بلفظة 'درب' التى تنقل التلاعب اللفظى بسبب جناسها مع ضرب.

٣- 'من رجال الكنيسة' يقطع المحررون بأن ذلك السؤال ساخر لأن المهرج كان يرتدى حلته المزركشة التى تدل على عمله.

٢١- 'الوعود تجلب العار لها' : لأن من يقطع على نفسه عهدًا أو وعدًا يقال إنه 'أعطى كلمته' ، وإخلاف الوعد يصيب الكلمة بالعار.

٣٤- يقول ويلسون إن المقصود هو السخرية من ڤيولا، باعتبارها سيزاريو الذى شاهده أهل المنزل يقضى وقتًا طويلاً مع أوليڤيا، فكثر الحديث عن 'زواجهما' عما قريب. وهو يفسر تعبير 'صاحب الحكمة' (٤١) نفس التفسير. ولكن المشاهدين يعرفون أن ڤيولا فتاة، ولن يتصوروا ما يتصوره المهرج، وإذن فإن أقوال المهرج لا تزيد عن تعليقات عامة عن حماقة من يتزوج. انظر مقارنة المهرج للزواج بالشنق فى (١/٥/١٩).

٤٥- 'الرب چوف' :سبق لمالڤوليو أن أعرب عن شكره للرب چوف (Jove) فى (٢/٥/١٧٤) وهو أصلا رب الأرباب فى أساطير اليونان القديمة، واسمه تحريف للاسم اللاتينى *Jovis* باعتبارها حالة المضاف إليه من *Juppiter* الصورة القديمة للاسم چوپيتر Jupiter، والملاحظ أن الاسم اللاتينى تطور وتحرف حين انتقل من صورته فى اللغات الهندية الأوروبية *diwes* وهى حالة المضاف إليه لكلمة (dyeus) التى أصبحت فى اليونانية زيوس Zeus وفى الإنجليزية الحديثة كلمة deity (أى رب) التى تنحدر فى أصولها البعيدة من اللاتينية (Deus). وإذن فالمقصود هو الرب على إطلاقه، ولا تزال كلمة Jove حية فى الإنجليزية المعاصرة بهذا المعنى فى القسم الذى يعبر عن الدهشة By Jove!.

وقد ذهب بعض المحررين إلى أن شيكسبير قد تعمد تحاشى ذكر الرب المسيحى God وأحل هذا الاسم محله تنفيذًا (عند مراجعة النص وتنقيحه) للأمر الملكى الصادر عام ١٦٠٦ بتجنب الزج باسم الله على المسرح، ويقول بعضهم إنه أحصى تسع مرات لورود هذا 'التنقيح' المفترض، ولكن باحثًا يدعى تيرنر (Turner) يقول إن اسم الرب المسيحى يرد ست عشرة مرة بخلاف ذكر چوف، وهو ما يشكك فى مسألة التنقيح. وتقول دونو إنه من غير المعقول أن نتصور المهرج هنا وهو يدعو الله إلى إرسال لحية! وتقصد أن الحياء يمنع من ذلك وحسب.

٥٠- فكرة توالد النقود واردة فى **تاجر البندقية** (١/ ٣/ ٩٠-٩١)

٥٢-٥٣ باندروس (Pandarus) هو عم كريسيدا (Cressida) الذى جمع بينها وبين حبيبها طرويلوس (Troilus) فى القصة اليونانية القديمة التى عرفها الناس من القصيدة القصصية التى كتبها تشوسر (Chaucer) فى القرن الرابع عشر، وسرعان ما عاد إليها شيكسبير فى مسرحية **طرويلوس وكريسيدا** بُعَيْد كتابة **الليلة الثانية عشرة**.

٥٩- 'خارج سمائى' (out of my welkin) كلمة مهجورة تعنى قبة السماء، ولكنها هنا تعنى المكان الذى ينتمى إليه الكائن، كالماء للأسماك، وشاع استخدامها مرادفة للهواء أو الجو، وهو المعنى الذى أتى بمعنى السماء، وقد ترجمتها بمعنى 'السماء' من قبل فى ٢/ ٣/ ٥٧، ومعنى المهرج واضح ويعبر عنه بعد ذلك بوضوح، ولكن استعمال الكلمة يدل على غرام خاص بالألفاظ ناقشته فى **المقدمة**.

٦٥- 'كالصقر لا ينقضُّ إلا..' الصقر هنا (haggard) وهو الصقر البرى غير المدرب. ويقول الدكتور چونسون تعليقًا على الصورة الأصلية للعبارة، كما وردت فى طبعة الفوليو ١٦٢٣، وهى:

And like the haggard, check at every feather
That comes before his eye.

(وترجمتها الحرفية "كالصقر ينقض انقضاضًا فوق كل طائر يراه") قائلاً:

إن عليه أن يغتنم كل فرصة، مثلما ينقض الصقر البرى على كل طائر، ولكن ربما كان من الأصح أن تُقرأ العبارة بإضافة أداة نفى فى البداية "وليس كالصقر الذى ينقض فوق كل طائر يراه" أى إن عليه أن يختار الأشخاص والأوقات، ويراعى الحالات النفسية، ويجب أن يطارد الفريسة الصحيحة، مثل الصقر المدرب، لا أن ينطلق انطلاقًا مثل الصقر الوحشى فيصيد كل ما يصادفه".

وقد أخذت برأى جونسون فنقلت المعنى المضمر، وهو الذى أثبته فى طبعته عام ١٧٦٥، وتلاه ج. ران (J. Rann) فى طبعته عام ١٧٨٦، فذلك هو المقصود حقًّا.

٦٨- ٦٩ انظر التعليق على هذا البيت المقفى فى **المقدمة**.

٧٤- الرد الذى يرده سير أندرو يدل على أنه يفهم الفرنسية، وإن كانت كلمات يسيرة قريبة المأخذ.

٧٥- تصنع عبارة سير توبى يفوق الحد، وڤيولا تبادله التصنع.

٨٩- 'واضح!' الأصل هو (Well) ويعنى سير أندرو بذلك أنه أدرك المقصود، وربما أنه حفظ التعبير أيضًا، ولكنه أقرب إلى قولنا بالعامية 'كده كده!' أو 'ماشى!' .

٩١- حاكيت اللغة المتصنعة فى الترجمة، فالأصل هو

your own most pregnant and vouchsafed ear.

والمعنى البسيط للصفة الأولى هو "التى على أتم استعداد للقبول" والثانية "المعبرة عن رضاها"، ولكننى أحدثت التوازن بين العبارتين تأكيدًا للتصنع.

٩٦- "أعطنى يدك" : المصافحة هنا مجاملة غير معتادة من كونتيسة لخادم.

١٠٠-١٠٤ معنى اعتراض أوليڤيا على استعمال صفة الخادم باسم الأدب (أى التأدب والمجاملة) هو أنها تتمنى لو كان 'سيزاريو' **خادمًا** لها بالمعنى الرومانسى، أى عاشقًا، وهو المعنى الذى تستخدم ڤيولا الصفة فيه ١٠٣.

١١١-١١٢ 'موسيقى الأفلاك' : كان المفترض أن فى دوران الأفلاك الثمانية المتداخلة، وهى دوائر تتسع باطراد حول الأرض وتدور فيها الكواكب السيارة والنجوم الثابتة، موسيقى سماوية لا تسمعها آذان البشر، وشيكسبير يشير إليها فى **تاجر البندقية** (٥/ ١/ ٦٠-٦٥) والمصدر البعيد هو **جمهورية** أفلاطون.

١٢٠-١٢٢ صورة الدب والكلاب سبق إيضاحها فى الحاشية (٢/ ٥/ ٧).

١٢٦-١٢٧ خطوة فى ١٢٦ هى (a degree) وفى ١٢٧ (grize) وكلاهما يعنى (step) انظر **عطيل** ١/ ٣/ ٢٠٠ حيث يرد اللفظان مترادفين (a grise or step).

١٢٨- 'ذاك يعيد البسمة فى ظنى لشفاهى الآن' : تقول أوليڤيا: ما دمت أحب بلا أمل فلى على الأقل أن أسعد بشفقة الأعداء!

١٢٩-١٣١ تشرح ماهود ذلك قائلة: ''إنها تعنى أنها رغم رفض 'سيزاريو' لها، لديها ما يدعو للفخر، إذ إنها وقعت فريسة لملك من أبناء البشر!'' والطريف أن اسم أورسينو بالإيطالية يعنى الدب الصغير ولكن لا أظن أن شيكسبير كان يقصد بذلك صورة استعارية معينة، ولم يشر أحد النقاد إلى ذلك على أية حال.

١٣٣- ''لن أحظى بك'' : فيرنس يقول إن هذه العبارة ناقصة ويتصور أنه كان لابد أن يتلوها كلام لم تتفوه به أوليفيا بسبب شدة انفعالها، ولذلك فهو يطبع شرطة بدلاً من 'بك' ، دليلاً على ما لم تنطق به أوليفيا. وربما يكون على صواب إذا افترضنا أن 'أحظى' تعنى 'أفوز' ومن ثم 'أتزوج' ، لأن رفض من لم يطلب الزواج منها لا يليق بمن فى مكانتها وجمالها. والأرجح كما يقول كريك هو أنها تعبر تعبيرًا لاذعًا، نصف هازل، عن عدم اعتزامها إرغام ڤيولا/ سيزاريو على الزواج منها. فإذا ذكرنا أنهما صبيان (أى اللذان يمثلان الدور فى زمن شيكسبير) يمثلان دورى امرأتين، بدت لنا الفكاهة فى هذه العبارة، حتى ولو كانت بمعنى 'أتزوج' البسيط!

١٣٧- 'إلى الغرب أمضى' كان هذا نداء ربان السفينة التى تحمل الركاب غربًا من قلب مدينة لندن إلى وستمنستر أى 'Westward Ho !' وكان المقصود بالنداء طلب الزبائن، وڤيولا تقوله محاكاة لظاهرة مألوفة لمشاهدى المسرحية فى عصر شيكسبير، مما يؤكد ما قلته من الجمع بين الجغرافيا الخيالية فى إلليريا وبين الواقع المألوف فى الحياة اليومية وانظر تفصيل ذلك فى **المقدمة**. وأما ما ذهب إليه بعض النقاد من تصور أن أوليڤيا تقول فى السطر السابق 'أبحر بسفينتك تجاه الغرب' ورد أوليڤيا عليها هنا يمثلان الصورة 'الشاعرية' لغروب شمس الحب فهو تأويل مقحم (يقول ويلسون 'إن سيزاريو شمس حياتها التى حان غروبها') وأما افتراض أن منزل أورسينو حيث يعمل 'سيزاريو' يقع إلى الغرب من منزل أوليڤيا فهو افتراض لا يؤيده شىء فى المسرحية (كما يفترض هوتسون Hotson). وإحساسى الشخصى أن رد ڤيولا يمثل استعدادها للتفكه الذى أثبتته فى مشاهدها مع المهرج ومع أوليڤيا نفسها فى التصنع الأسلوبى والتوريات المتكررة، فهى تعى كل الوعى أنها تمثل دورًا!

١٤١- هذا مثال صادق على ما قلته فى الحاشية السابقة، إذ إن ڤيولا تتعمد الغموض الذى لا يلزمها بمعنى محدد، فالعبارة قد تعنى: (١) أنت تظنين خطأً أنك تحبين رجلاً أو (٢) إنك تحبين خادمًا فكأنما لا تعرفين كرم محتدك.

١٤٢- رد أوليڤيا واضح ومعناه أعتقد بأنك تحبنى وتخشى الإفصاح عن حبك.

١٤٣- تفهم ڤيولا رد أوليڤيا بما يعرفه الجمهور فتقول إن باطنها يناقض ظاهرها.

١٤٤- وأوليفيا هنا تقـول ليت أنـك كنت مُحبًّا لى! ولاحظ تغـيير المعانى فى هذا التراشق اللفظى (stichomythia) الذى يستمر فى السطرين التاليين. وكل هذا يؤكد ما ذكرته عن ڤيولا فى آخر الحاشية على السطر ١٣٧ أعلاه.

١٤٥- المعنى الذى يفى بأغراض النقد النسائى من تساوى الجنسين هو تشكيك ڤيولا فى أن الأفضل لها أن تكون رجلاً! أى إنها تجاهلت مقصد أوليفيا تمامًا وأتت بمقارنة صريحة بين الجنسين، أردفتها قائلة عبارتها الساخرة 'يا ليته يكون!' أى ليت الجنسين مختلفان حقا أو ليت الرجل أفضل من المرأة!

١٤٧-١٤٨ سبق لشيكسبير أن ألمح إلى اشتداد الشوق بسبب الصدود فى علاقة المحبين الأربعين، وينسب بعض النقاد هذه الفكرة إلى ليلى (Lyly) ولكنها كانت من ثوابت علاقة الحب فى عصر النهضة.

١٤٩- وما بعده - لاحظ أن الأبيات مقفاة إلى آخر المشهد، سواء كان ذلك فى كلام أوليفيا (المنفرد) أو فى حوارها مع ڤيولا. ولاحظ أن البحر الشعرى يتغير ما بين أحاديثهما. وارتفاع مستوى اللغة بازدياد عمق العاطفة من الظواهر النقدية التى كان درايدن من أوائل من لفت النظر إليها فى النقد الإنجليزى، وأذكر قول بورشيا فى **تاجر البندقية** شعرًا 'ساميًا' لحظة نجاح حبيبها فى اختيار الصندوق الذى يحوى صورتها، كما أذكر أن قوة شيكسبير فرضت علىَّ بحر الخفيف فرضًا وهو بحر مركب لا أكاد ألجأ إليه مطلقًا فى الترجمة (ما عدا الحب من مشاعر ولى/ ومضى فى الهواء مثل الهباء). ولقد كدت أنحرف هنا إلى بحر قريب منه لولا إحساسى بالتوتر ما بين ڤيولا وأوليفيا، وأخرجت ذلك التوتر بتغيير البحر من الخبب إلى الرجز فإلى الخبب من جديد.

المشهد الثانى

المكان: منزل أوليفيا (رو Rowe)

١٣- 'القياس الصائب والحكم المنطقى' الواضح أن التعبيرين مترادفان، ولكن ويلسون يقيم حجة بالغة التعقيد على وجود فوارق بينهما، مستندًا إلى أسانيد لاهوتية لا مجال للدس بها فى هذا الهزل.

١٧- 'حتى توقظ شجاعتك من بياتها الشتوى' فى الأصل (to awake your dormouse valour)

وحيوان 'الزغبة' (مجدى وهبة) غير معروف فى الشرق ولا فى أى إقليم حار أو دافئ، فهو يعيش فى المناطق القطبية ويقضى الشتاء فى السبات العميق حتى يأتى الربيع، وشيكسبير يستخدم اسمه هنا صفة للشجاعة أى 'الشجاعة النائمة فى الشتاء'، والترجمة العلمية للاسم لن تنقل الصورة، فالصورة

صورة بيات شتوى، ولابد من تبيان هذا ولو حذفنا اسم الحيوان الذى لا يعرفه أحد ولن يعنى اسمه شيئًا لأحد (انظر الفصل الأخير من كتابى **فن الترجمة**).

٢٢- 'الطلاء الذهبى المزدوج' الأصل: (the double gilt) تقول ماهود إن فابيان يعتمد على الاصطلاح اللغوى 'الفرصة الذهبية' ولكنه يُحَسِّنُه بجعل الطلاء الذهبى مزدوجًا! وقد التزمت بالحرفية فى النقل لما فى التعبير من حذلقة فكاهية!

٢٩- 'أتباع براون' : كان روبرت براون (Browne) (١٥٥٠-١٦٣٣ تقريبًا) قد أنشأ فى عام ١٥٨١ مذهبًا اعتنقه الكثيرون وأصبحت طائفته تسمى 'المستقلون' (Independents) وكانت الطائفة تعتبر من بشائر موجة التطهر أو التزمت الدينى التى أتت بالحركة البيوريتانية، وكان براون يكتب دراسات تأويلية تثير الخلاف وتعتبر ثورية فى ذلك الوقت.

٤٠- 'خط الجندى' (a martial hand) حرفيًا 'بخط حربى' ويفسر چونسون خط الجندى بأنه الخط الردئ الذى يدل على عدم إلمام الكاتب بقواعد فن الخط، ويفسره فيرنس بأنه الخط الذى تبرز فيه حروف معينة بصورة 'عدوانية' !

٤٢- 'التهم الملفقة' الأصل (invention) أخذت فى تفسير الكلمة بحجة دونو التى تستشهد بورودها بهذا المعنى فى مسرحية **العبرة بالنهاية** ('العبرة بالخواتيم') *All Is well that Ends Well* فى الفصل الثالث، المشهد السادس، السطران ٩٧-٩٨، والشاهد هنا يقطع بأن معناها هو الأكاذيب (lies). والسياق يقتضى إذن أن تكون رسالة التحدى قائمة على إدعاء إساءات لم تقع، ومن ثم 'مخترعة' (وهو المعنى الحرفى للكلمة الأصلية) أو ملفقة. وأما قول كريك إنها تعنى 'المادة' (matter) فلا يؤيده أى شاهد فى شيكسبير، وقد رجعت لأستوثق من هذا المعنى إلى معاجم اللغة وشيكسبير، فتأكد لى صدق تفسير دونو. ولاحظ أن سير توبى يعود إلى هذا المعنى بعد سطرين، كأنما ليؤكده، مستندًا إلى 'الحرية' التى تتيحها الكتابة والغريب أن كريك يفسر تعبير:

as many lies as will lie in thy sheet of paper

أى: أكبر قدر من الأكاذيب تتسع له الورقة (مع التورية المضمرة فى lie الثانية بحيث يكون المعنى 'تكذب') بأنه يعنى ''اتهاماتك له بالكذب'' ، وهذا ما لم يوافق عليه شارح آخر، فلم آخذ به.

٤٥- 'السرير الكبير الفسيح' كان يسمى (bed of ware) وكان شهيرًا فى عصر الملكة إليزابيث، وكان يتسع لاثنى عشر شخصًا! ويوجد منه نموذج فى متحف ڤكتوريا وألبرت بلندن.

٤٦- 'مرارة الصفراء' (أى بدلاً من الحبر) (gall) وهنا تورية لأن الكلمة كانت تعنى أيضًا صمغ أشجار البلوط الذى يستخدم فى صناعة الحبر.

٤٧- 'ريشة إوزة' فى الأصل (goose-pen) والتعبير قد يتضمن تورية، فالمعنى القريب والمباشر هو ما ترجمته، وأما المعنى البعيد وغير المباشر فهو 'قلم أحمق' فالإوزة فى أيام شيكسبير كانت تستعار للدلالة على الحمق أو الجنون، وبالمعنى الأخير وردت فى **الملك لير** ٢/ ٢/ ٧٨ وفى **مكبث** ٥/ ٢/ ١٢.

٥٠- 'غرفة نومك' (thy cubiculo) المعنى كما يورده الشراح. ويقول **معجم أوكسفورد الكبير** "إن الكلمة قد تكون استعمالاً فكهًا للكلمة اللاتينية (*cubiculum*) (بعد وضعها فى حالة القابل ablative) المستعار من التعبير الشائع (*in cubiculo*) (أى فى غرفة نوم صغيرة) أو استعارة متصنعة للكلمة الإيطالية *cubiculo* " . ولما كان السير أندرو لا يسأل عن معناها، فربما يكون المقصود أن يوحى شيكسبير بأنها كانت شائعة الاستعمال فى إلليريا! ويقول كيتريدج (١٩٤١) إن الكلمة ربما كانت تشير إلى اسم حانة أو غرفة فى خان، ولكن هذا مستبعد لأن السير أندرو يقيم، فيما يبدو، فى قصر أوليفيا بعد أن نزل ضيفًا على قريبها السير توبى.

٥١- 'الدمية الغالية لديك' (a dear manikin to you) وفى صفة 'الغالية' تورية واضحة، والمعنى الآخر هو الذى يفصح عنه السير توبى فى السطر التالى.

٥٦- 'لا تخف من هذه الناحية' ولكن عندما يكتشف السير توبى أن الخطاب مرسل من 'بليد أحمق' (٣/ ٤/ ١٩٠) يقرر إبلاغه التحدى شفويا.

٥٧- 'بالحبال فى عربات تجرها الثيران (oxen and wainropes) وكانت تلك تستخدم فى التعذيب لإجبار المتهم على الاعتراف، وقد سبق ورود الصورة نفسها فى ٢/ ٥/ ٦٥ وانظر الحاشية.

٥٩-٦٠ 'وجدت فى كبده دمًا' كان المعتقد أن الكبد مصدر الدم فى جسم الإنسان.

٦٤- 'الأخوات التسع' فى الأصل 'of mine' لا 'of nine' ولكن تصويب تيبولد (Theobald) للكلمة عام ١٧٤٠ مقنع، أولاً لأن السهر توبى ليست له أفراخ أخرى من طائر النمنمة وهذه أصغرها، وثانيًا لأن شيكسبير يعود إلى ذكر الأبناء التسعة فى **ماكبث** (٤/ ١/ ٦٤) وفى **الملك لير** (٣/ ٤/ ١١٦) (انظر ترجمتى العربية ص ١٧٠) ويشرح ويلسون ذلك قائلاً "إنه يصورها فى صورة آخر فرخ يخرج من البيضات التسع، ولذلك فهو أصغر الأفراخ" . والمعروف أن طائر النمنمة (wren) قد يضع عددًا أكبر من البيض، فهو مشهور بكثرة بيضه.

٧١- يقصد بالمتحذلق من درس اللغات القديمة ثم لم يجد من يعلمها له، أى المدرس العاطل الذى يستعرض علمه وثقافته، وكان ذلك من العادات الريفية القديمة التى ربما لم تعد شائعة فى عصر شيكسبير. وهذا يتناقض مع ما يتصنعه مالفوليو من مظاهر الانتماء إلى الطبقة الراقية.

٧٥-٧٦ 'الخريطة. . . بعد إضافة خطوط العرض إلى الهند' : هذه إشارة إلى 'الخريطة الجديدة' التى نشرت عام ١٥٩٩ وتتضمن خطوط العرض (والخطوط الملاحية المفيدة للبحارة) فى منطقة شبه الجزيرة الهندية فى آسيا بدقة أكبر، وكثرة الغضون فى وجه مالفوليو توحى لماريا بهذه الخريطة الجديدة.

٧٩- 'سوف تضربه' : ليس هذا محتملاً على الإطلاق، ولكن الفكرة لازمة لقول ماريا إن مالفوليو سوف يبتسم ويسعد 'بضرب الحبيب' له!

المشهد الثالث

المكان: شارع (رو Rowe)

١١- كانت إلليريا مشهورة بأنها مأوى لكثيرين من قراصنة ذلك الزمان.

٢٨- 'لن تفلح أية تعويضات فى إنقاذى' الأصل هو (it would scarce be answered)

والمعنى الحرفى هو ''لن تُقْبَل منى أية تعويضات'' ولكننى ترجمت المعنى المقصود، إذ يخشى أنطونيو أن يؤدى تأخره فى دفع التعويضات إلى الفتك به، وهذا هو المعنى الذى يفرضه السياق، ففى أمثال تلك المنازعات البحرية/ التجارية كان المهم التوصل إلى التسوية سريعًا ''حرصًا على مصالح التجارة'' (٣٥) وذلك عن طريق التعويض عن الخسائر ''بدفع ما لهم علينا'' (٣٣) ولما لم يكن أنطونيو قد دفع ما عليه، أى التعويضات التى يحددها من يُعَيَّنُ حَكَمًا فى النزاع، فقد غدا يخشى على حياته. ونلاحظ هنا أن النص يوحى بأن أنطونيو يعمل بالتجارة، كما نلمح من إشارة الدوق أورسينو إلى سفينة أنطونيو أنها لم تكن تستحق الاستيلاء عليها (٥/ ١/ ٥٣) وبأن الصراع الذى دار بين الجانبين كان ما يصفه أورسينو 'بالحرب' التجارية! واستهزاء أورسينو بسفينة أنطونيو يوحى بأنها لو كانت ''تغرى أحدًا بالظفر بها'' لحاول هو أن يستولى عليها! وهذا مهم دراميا حتى يدرك الجمهور أن أنطونيو ليس قرصانًا بل هو تاجر. وفى الأبيات التالية يشرح أنطونيو أنه رجل سلام بطبعه، خصوصًا لأنه يتدخل فيما بعد للدفاع عن ڤيولا (التى يظنها سباستيان).

٣٩- 'إليفانت' : (The Elephant) كان ذلك من الأسماء الشائعة التى يطلقها أصحاب 'الخان' عليه،

وكان الخان فندقًا صـغيرًا يقام على الطرق الطويلة عند 'مراحل' معينة، أى على مسـافات محددة، وهى التى يُظَنُّ أن الخـيل لابد أن تتوقف وتستـريح فيـها، وقد يلجـأ سائق العربة إلـى تغييـر الخيل عندها، ولذلك كان يطلق على أمثال هذه اسم 'عربات المراحل' (stage coach)، وكان المسافرون يقضون ليلة واحدة أو أكثر للراحة من وعثاء السفر والاستحمام وتناول الطعام. ولا شك أن سباستيان كان الآن بحاجـة إلى ذلك كله، وأما اسم 'إليفانت' (الذى يعنى 'الفيل' ، كما هو واضح) فـيقول النقاد إنه مسـتوحى من اسم خان كان مشهورًا فى لـندن آنذاك وكان اسمه 'أوليفانت' (Oliphant) وتسهب دونو فى وصفه.

المشهد الرابع

المكان: قصر أوليفيا (رو Rowe) أو حديقة أوليفيا (كابل Capell)

١- أضفت (جانبًا) بناء على التصحيح الذى اقترحه ستونتون (Staunton) عام ١٨٥٩ وأخذت به الطبعات الحديثة كلها باستثناء آردن.

٣- قول أوليفيا الساخر يدل على ما يسمى بالتفكير 'العملى الواقعى' (أو حـتى المادى) وهو الذى يتناقض تمامًا مع صورة الحب الرومـانسية التى يكثر التعبـير عنها فى المسرحية، وهى تسـتخدم فى ذلك أحد الأمـثلـة المأثورة وهو ''الشـراء أفضل من الاقـتراض'' (أو مــن ''السؤال'' أو مــن ''السـؤال أو الاقتراض''). وكتـاب الأمثال فى القرن السـادس عشر الذى وضـعه تيلى (Tilley) يستشهد بالمثل اللاتينى (*Emere malo quam rogare*) أى ''الشراء أفضل من الاستجداء'' ، ويردفه بالتعليق على أهمية الشراء فى إعلاء قيمة الشىء المشتـرى، ويقول ذلك الكتاب إن المثل الذى يورده شيكسبير بهذه الصـورة لم يرد فى أى مـصـدر قبـل عام ١٦٣٩، أى إنه عَـدَّل المثل القـديم الذى ترجـمـه تاڤرنر (Taverner) عن إرازموس (Erasmus) عام ١٥٣٩.

٤- يقر كريك فى طبعة آردن أن هذا السطر يبين أن كلامها حديث متفرد، وهو ما يؤكد قبولى لذلك.

٥- 'عاقل رزين' هذا هو المقصود بالتعبير (sad and civil) وأما قول دونو إنه يفيد 'الحذر' أيضًا فلم أجد سندًا له فى معانى الكلمتين فى **المعجم الكبير** (*OED*).

٦- 'حالتى' أى الحزن على وفاة أخيها وربما جنون حـبها الذى يلقى الصد. والطريف أننا لم نسمع قط عن حزنها على أخيها ومراعاتها 'الحداد' عليه منذ الفصل الأول، المشهد الخامس.

٢٣- "ما تقول السونيتة. ." لا يقصد مالڤوليو السونيتة بمعناها الجديد فى عصر شيكسبير، بل يقصد 'الأغنية' وحسب، والمعنى الذى يقصده مالڤوليو أنه لو استطاع أن يَسُرَّ أوليڤيا بتحقيق (ما يتصور أنها طلبته منه فى ذلك الخطاب الزائف) فسوف يشعر بأنه قد سر كل الناس، وقد عثر الباحث هاليويل (Halliwell) على تلك الأغنية التى سجلها مؤلفها فى 'شركة المكتبات' (توازى الشهر العقارى عندنا) عام ١٥٩٢، ولابد أنها شاعت آنذاك، وكان يقال إن مؤلفها شخص يدعى ريتشارد تارلتون (Tarlton) ونشرها هاليويل فى طبعته لأعمال شيكسبير الكاملة المنشورة فى ١٨٥٣-١٨٦٥، وتتكون من ١٧ فقرة، وأورد فيرنس ست فقرات منها فى طبعته المذكورة لأعمال شيكسبير (١٩٠١ التى أعيد طبعها ١٩٨٥) واخترت منها اثنتين تمثلان ما يقصده مالڤوليو تمام التمثيل:

فإنْ سَرَرْتَ شَخْصًا واحدًا سَرَرْتَ كُلَّ النَّاسْ
ولا يُهِمُّ إنْ كانوا مِنَ الكبارِ الغُرِّ أو أسَافِلِ الأجْنَاسْ
ولا يُهِمُّ إنْ كانوا مِنَ الأرَاذِلِ الأنْذَالْ
فذاك ما يُغَنِّيه الغرابُ فوقَ حائطٍ يَخْتَالْ
فإن سَرَرْتَ شَخْصًا وَاحِدًا سَرَرْتَ كُلَّ النَّاسْ
فإن سَرَرْتَ شَخْصًا وَاحِدًا سَرَرْتَ كُلَّ النَّاسْ

دَعْهَا إذَنْ تَنَالُ مِنْكَ ما تُرِيدُ مِنْ مَتَاعْ
فذاكَ ما يقولُه الغُرَابُ شَادِيًا بلا انْقِطَاعْ
عَلَيْكَ أنْ تُطِيعَ كُلَّ ما تُمْلِيهِ مِنْ أوَامِرْ
وأنْ تُجِيبَ سُؤْلَهَا فَوْرًا وغَيْرَ ثَائِرْ!
فإن سررت. . . إلخ

٢٦- التناقض الذى يعنيه مالفوليو أن لون الجورب الأصفر قد يوحى بأنه فى حالة نفسية سوداوية استنادًا إلى توهم وجود 'مرارة سوداء' (فى الحوصلة الصفراوية) تسبب هذه الحالة.

٢٩- 'الخط المائل' المقصود الخط الإيطالى الذى نسميه اليوم 'إيتاليك'.

٣١- يظهر أن هذا البيت مطلع أغنية كانت شائعة آنذاك، وتقول دونو إن الغناء يساعد مالفوليو على التحكم فى إقدامه وجرأته.

٣٥- يستنكف أن تسأله ماريا هذا السؤال بعد أن أصبح فى تصوره 'الكونت' مالفوليو!

٥٥- 'جنون الصيف إذا انتصف' : كان من الأمثال السائرة.

٧٨- ٧٩ 'عائق خلقى.. خردلة من' مالفوليو يستخدم (scruple) بمعنيين، الأول هو العائق، والثانى هو وزن الخردلة، أى أدنى وزن ممكن.

١٠٢- 'أصابه سحر ساحر' (bewitched) وهذا شىء يختلف عن 'المسكون' (possessed) ويتطلب علاجًا مختلفًا.

١٠٣- 'اجعلوا الحكيمة تكشف عن السر فى بوله' : كانت وظيفة الحكيمة (The wise woman) هى معالجة الأمراض المستعصية و'فك' السحر (العمل السفلى) عن طريق التعاويذ والعلاج بالأعشاب. وقد ورد ذكرها فى شيكسبير فى مسرحية **هنرى الرابع/ ٢** ١/ ٢/ ١-٥، ويشير فيرنس إلى مسرحية توماس هيوود (Heywood) وعنوانها **حكيمة هوجسدن** (*The Wise Woman of Hogsden*) (١٦٣٨) مشيرًا إلى أن عملها كان يعتبر من أعمال الخير لا الشر، رغم اشتغالها بالسحر، وكانت تكشف عن السر بما كان يسمى فحص البول (casting of waters).

١٠٥- 'لا تريد أن تفقده' رغم أن ماريا تكرر المعنى الذى صرحت به أوليفيا فإنها تصوغه فى صورة توحى بأن مالفوليو 'متاع' تملكه، مثل الحيوانات التى كان كثيرًا ما يقال إنها تعرضت لسحر ساحر، وغضب مالفوليو قد يوحى بأنه أدرك 'المقارنة' المضمرة.

١١٥-١١٧ 'أيها الديك الزاهى' فى الأصل (bawcock) والكلمة محرفة عن الفرنسية (beau coq) وأصبح معناها العام هو 'الجميل' أو 'اللطيف' أو هذا وذاك معًا، ولكننى أحببت الإبقاء على المعنى الأصلى بسبب إفصاحه عن أن المخاطب عادة ذكر، بخلاف (chuck) فى السطر نفسه، أى chick أو الكتكوت، وهو الذى ينصرف كثيرًا إلى الأنثى، كما نرى استعمال الكلمة بعد ذلك فى **ماكبث** (٣/ ٢/ ٤٥) مثلما ترد فى مسرحيات أخرى لشيكسبير، وإن كان يوجه عادة إلى الأطفال الصغار

تدليلاً لهم، وهذا وفق مـا يقوله كيتـريدج، هو الذى يغضب مالفوليو، فكلها ألفـاظ تدليل فكاهية. مثل (biddy) فى ١١٧ التى ترجمتها 'بيا حبيبى' ، وإن كانت لا تعنى أكثر من 'كتكوتى' ! وتصور معى شخصًا بمثل وقار مالفوليو ورزانته يخاطب بهذه الألفاظ.

١١٨- 'يلهو لهو الصبيان' الأصل (play cherry-pit) وهى لعبة يلعبها الصـبيان بإلقاء نواة ثمرة الكرز فى حفـرة ، ومن يحقق أكبر عـدد من إصابة الهدف يفوز فى المـباراة. وقد انتقل الحـديث من التلميح بمعاملة مالفوليو معاملة الصبيان إلى التصريح به.

١١٩- 'إبليس. . ذلك الفحام الخبيث' فى الأصـل (Satan... foul collier) كان أحد الأمثال الـشعبية يقول إن الفحامين (تجار الـفحم) يشبهون الشياطين فى سواد الوجه والخـداع فى المعاملة. ويورد كتاب الأمثال مـثلاً يقول "قال الشيطان للفـحام كم تشبهنى!" ويقول البـاحثـون إن ذلك كان نفـسه عنوان مسرحية كتبها أليبان فولويل (Ulpian Fulwell) وقدمت على المسرح عم ١٥٦٨، وتتـضمن أغنية تقول:

تومْ الفَحَّامُ ابنُ كرويْدونْ باعَ الفَحْم

فَغَدَا لِلسُّوقِ وعادَ اليَوْمْ

والآن تراهُ يُشَارِكُ فى الرَّقْصِ الشَّيْطَانْ

ما أَقْرَبَ شَبَهَ الشيطانِ بهذا الإنْسَانْ!

وكانت كلمة (collier) تعنى أيضًا العامل فى منجم الفحم فى زمن شيكسبير، ولكن ما يقوله ويلسون عن علاقة عـمال المناجم بالشياطين لا علاقة له بالمـثل المشهور ولا بهذه الفقرة من المسـرحية، وعلى هذا أجمع المحدثون (وخصوصًا من الشراح).

١٢٥- 'لست من طبقتكم' (I am not of your element) المقصود فى الحقيقـة أكثر من الطبقة، إذ إن شيكسبيـر يقصد أن يجعل مالفوليو يردد هذه الكلمـة الباليـة لا للدلالة على الطبـقة فـقط بل على 'الطينة' التى خُلق منها! وربما كان شيكسبير يسخر أيضًا، كما تقول دونو، من استعمال بن جونسون لها (Ben Jonson) وإن لم يشاركها أحد هذا الرأى.

١٣٠- يعبر سير توبى عن معنى 'روحه' بكلمة (genius) التى كانت تعنى أيضًا، وحرفيًّا، الجِنِّىَ الوصىّ

أو الحارس له! وبهذا المعنى وردت فى مسرحية شيكسبير **كوميديا الأخطاء** ٤/ ١/ ٣٣١-٣٣٣ ولكن دونو تقول إنه يعنى 'طبيعته'، وهو تفسير غريب.

١٣٦-١٣٧ كان ذلك هو أسلوب معـاملة المجانين ويقول شيكسـبير فى **كوميديا الأخطاء** عنهم "لابد أن يقيدوا ويحبسوا فى غرفة حالكة الظلام" (٤/ ٤/ ٩١).

١٣٩-١٤٠ 'فإذا تقطعت أنفاس ملهاتنا إرهاقًا' : الأصل الإنجليزى هو:

(till our very pastime, tired and out of breath)

المعنى واضح، ولكننى أبقيت على الصورة الأصلية لإظهـار التكلف الشديد فى أسلوب السير توبى، فالصورة معقدة ولا يوجد ما يدعو لها على الإطلاق!

١٤١- 'حتى يحكم الجمهور عليها (bring (it) to the bar) أى نسمح للناس بأن يحكموا عليها، وكلمة (bar) التى أصبحت علمًا على مهنة المحاماة، تعنى السياج الذى يقف خلفه المتهم فى المحكمة، ومن ثَمَّ أصبـحت تعنى المحكمة نفسـها، فهى مـجاز مرسل تحول إلى مـعنى حقيـقى بمرور الزمن، وقد أضفت كلمة الجـمهور لأن 'الجمهور' أى جمـيع من يعنيـهم الأمر فى قـصر أوليڤيا سوف يتولون إصدار الأحكام.

١٤٥-١٤٦ لاحظ الفكاهات اللفظية التى يشارك فيها 'العاقل' فابيان!

١٥٣- 'لا تعجب ولا تخامرنك الدهشة' الإطناب مقصود لأنه يفصح عن شخـصية أندرو أو يؤكد ما ظهر منها.

١٥٤-١٥٥ 'ينجيك... من طائلة القانون' أى لن يتهمك أحد بإثارة مشاجرة أو منازعة، وهى تهمة يعاقب القانون عليها تسمى 'الإخلال بالأمن' (breach of the peace).

١٥٧- 'أنت كذاب أشر' فى الأصل مثل سائر هو (thou liest in thy throat)

١٥٩-١٦٠ 'بالغ الدلالة على الغـباء' لأن أندرو ينكر بذلك الـسبب الوحـيـد الـذى يدفعـه إلى تحـدى 'سيزاريو'.

١٦٤- 'فكالوغد والشرير تقتلنى' الأصل يتضمن الغموض نفسه

Thou kill'st me like a rogue and a villain

أى إن الصفتين قد ينصرفان إلى 'سيزاريو' وقد ينصرفان إلى مالفوليو نفسه، والغموض مقصود من شيكسبير، لكنه ربما لا يكون مقصودًا من مالفوليو، وإن كان فابيان يرى أنه مقصود كأنما تعمده مالفوليو لينجيه من طائلة القانون.

١٦٧- 'ربما يرحم روحى أنا ولكن رجائى أفضل من ذلك' يقصد أن يقول إنه يريد أن يظل فى قيد الحياة، ولكن ركاكة لغة أندرو تجعله يقول ما يوحى بأن الله قد يغفر له فيدخل الجنة، ثم يردف ذلك بقوله إنه يرجو أن تحل به اللعنة فيدخل النار. وقد اعترض الدكتور جونسون على الزج باسم الله فى هذه التفاهات التى تمس جلال الخالق. والواقع أن أندرو كان يقصد أن يقول إنه قد يرحمه الله فيقتل ولكنه يتمنى ما هو أفضل، أى أن يظل فى قيد الحياة.

١٧٠- التناقض بين العدو والصديق يُفرغ التحدى من معناه.

١٧٦- 'محضر المحكمة' (bum-baily) أى (bailiff) وقد أطلق عليه هذا الوصف لأنه يفاجئ الناس من الخلف.

١٩٠- 'بليد أحمق' الأصل (clodpoll) حرفيًّا: ذو رأس (poll) من الطين (clod) وفى الإنجليزية المعاصرة نستخدم كلمة (clod) وحدها للدلالة على هذا المعنى.

١٩٨- الأفعوان ذو النظرة الفاتكة: (cockatrice) أفعوان خرافى يقتل بتوجيه نظره إلى ضحيته، وكان يسمى أيضًا (basilisk) والصورة الفكاهية التى يرسمها شيكسبير طريفة وشائقة.

٢٠٢- لاحظ تحول الحوار إلى النظم عند دخول أوليفيا وفيولا.

٢١٦- 'الذى أعطيك': إما 'هذه الحلية' وإما 'حبى'، لأن إهداءها الحلية دليل على حبها، وما دامت لا تحب أورسينو، فإهداؤه حلية يمس شرفها.

٢١٧- 'إنى إذن أعفيك' : إما من مطالبتك بحب أورسينو أو من ضرورة إهدائى الحلية. والشراح مختلفون، فالصياغة لا تقطع بمعنى من المعنيين.

٢٢٤- 'سفاك للدم مثل الصياد' : (bloody as the hunter) إما معنى الكلمة المعتاد فى شيكسبير وهو الصياد من البشر، أو 'كلب صيد' - على نحو ما وردت به الكلمة فى **ماكبث** فى مجال استعراض البطل لأنواع الكلاب (٣/ ١/ ٩٧) - وقد فضلت المعنى الشائع لدى الشاعر.

٢٧٥- تشير ڤيولا إلى الكاهن باسم 'السير' (sir priest): كان لقب 'سير' يُطلق على كل من يحصل على الشهادة (الدرجة) الجامعية الأولى، ويُطلق من باب المجاملة على الكاهن الذى حصل الدرجة العلمية الكهنوتية الأولى باعتبار اللقب مرادفًا إنجليزيًّا للاتينية (Dominus) أى 'السيد المحترم' أو ما يقابل 'الأستاذ' لدينا.

٢٧٧- الإرشادات المسرحية: **(يخرجان وإن كانا لا يزالان ظاهرين على المسرح من باب الحديقة المفتوح)** على الرغم من النص فى الطبعة الأصلية للمسرحية على خروجهما، فالنقاد يجمعون وبلا استثناء على أنهما لا يخرجان أى لا يختفيان من المسرح بل يقفان فى الطرف القصى للمسرح إلى اليسار، أى ما يشبه الركن غير أنه مفتوح ويمثل باب الحديقة، ويدخل فى هذه الأثناء سير توبى وسير أندرو من اليمين ويتقدمان إلى مقدمة المسرح فيقفان فى وسطها وبعد الانتهاء من مناقشتهما الخاصة التى لا يسمعها الآخران، يعبر سير توبى المسرح إلى فابيان لمحادثته، ثم يعبره ثانيًا إلى ڤيولا، ثم إلى سير أندرو، بحيث ينتقل أندرو وڤيولا إلى مقدمة المسرح للمبارزة. وفى هذه اللحظة (السطر ٣١٧) يدخل أنطونيو من اليمين. وقد حل كابيل (Capell) المشكلة فى طبعته ١٧٦٨ بإلغاء النص على الدخول والخروج.

٢٧٨- 'المقاتلة' : جمع فى العربية للمقاتل ذكرًا كان أو أنثى، وذلك فى محاولة منى لاجتياز الخط الفاصل بين التذكير والتأنيث فى العربية، فالكلمة الإنجليزية هى (firago) وهى الصورة الشيكسبيرية لكلمة (virago) التى تعنى المرأة المقاتلة (**معجم أوكسفورد الكبير** virago, 2. b) ولا يذكر هذا المعجم شاهدًا آخر على إطلاق هذه الكلمة على رجل باستثناء عمل آخر صدر عام ١٦٠٠. وهذه من الكلمات الطريفة التى دعت كبار الشراح إلى التعليق عليها، بسبب تنكر ڤيولا فى حلة رجل. فقال الدكتور چونسون إن معنى السطر هو "لم أشهد رجلاً يشبه المرأة إلى هذا الحد ويتمتع بقدرة الرجال ومهارتهم" وقال كيتريدج "إن سير توبى يستخدم هذه الصفة المؤنثة لإحداث تأثير فكاهى، فهو يطلقها على شخص يفترض أنه رجل، ولكن الجمهور الذى يعرف أن سيزاريو هى ڤيولا فى الواقع، أى أنها امرأة، يستمتع بالفكاهة وبالخطأ" .

٢٧٩- 'شوطًا' فى الأصل (pass) التى عادة ما تعنى 'طعنة بالسيف' أى هجومًا بالسيف، ولكن المعنى هنا بإجماع الشراح هو 'شوط' أى منازلة محدودة.

٢٨٤- سبق ذكر الشاه فى ٢/ ٥/ ١٨١ وانظر الحاشية على ذلك السطر.

٢٩١- 'كابيليت' اسم الفَرَس. ويقول رايت (Wright) (١٨٨٥) إن الكلمة قد تكون تصغيرًا للفظ (capul) التى كانت تعنى الحصان (والمعجم يورد caple وcapul) ولكن الشراح المحدثين يرجحون أن الكلمة اسم الفرس وقد تكون تحريفًا للاسم الإيطالى (Capulet) الوارد فى **روميو وچوليت**.

٣٠٦- 'أكاد أفضى لهم بمقدار ما ينقصنى عن الرجل' والأصل هو:

(A little thing would make me tell them how much I lack of a man)

الترجمة هنا حرفية إلى أقصى حد، فمعنى الفاعل هنا هو ما يوازى التعبير العامى 'فركة كعب وأقول لهم' أى 'ما أقربنى إلى الإفصاح'، وهذا ما ترجمته بفعل المقاربة العربى 'أكاد'، وأما معنى (how much) فهو 'مقدار ما...' سواء كان قليلاً أو كثيرًا، ولكن بعض النقاد (لا الشراح) يقتطعون الفاعل ويخرجونه من السياق للإيحاء بدلالات لم يقصد إليها شيكسبير قطعًا، أو يفسرون 'مقدار ما' تفسيرًا يؤكد تأويلهم المقحم فيجعلون التعبير دليلاً على الضآلة فقط. وكنت قد قرأت بعض ما كتبه هؤلاء النقاد تمهيدًا للترجمة، فلم أجد تأكيدًا فى العبارة لتخريجاتهم، ولم أحاول تأكيد وجهة نظرهم الخاصة. أما الشراح فيقولون لمن شاء المعنى المقصود دون المبنى اللغوى إن العبارة تعنى (١) ما أيسر أن أعترف بمدى خوفى، أو (٢) لقد بلغ بى الخوف حدًّا يكاد يدفعنى إلى التصريح بأنى امرأة. وأما الإيحاء بطبيعة ما ينقصها فهو يقبل أى تفسير تراه دون أن ينحصر فيما ذهب هؤلاء إليه.

٣١٧- الإرشادات المسرحية (**يدخل أنطونيو**) من أين أتى أنطونيو؟ وما الذى أتى به إلى حديقة أوليڤيا؟ لقد حيرنى هذا السؤال ولم أجد له إجابة عند النقاد، والشراح ينصون فحسب على أنه يدخل من باب الشارع ورجال الشرطة فى أثره، ولكننا نعرف أن المنازلة تجرى، أو من المفترض أن تجرى فى الحديقة، وإن كان الجنود يقولون لأورسينو فيما بعد إنها جرت 'فى بعض شوارعنا' (٥/ ١/ ٦٢). وبعد استغراقى فى نص المسرحية وجدت أن الحل الذى يكفل المصداقية، ولا أقول الواقعية، هو أن نفترض أن أنطونيو كان يبحث عن سباستيان الذى يقول فى ٤/ ٣/ ٥-٧ إنه سأل عنه فى فندق 'إلفانت' "وقيل لى هناك إنه/ قد جاب أقطار المدينة باحثًا عنى"، ولابد أنه شاهد ڤيولا وهى تدخل منزل أوليڤيا فظنها سباستيان، ونحن نعلم أنها أتت فى أوائل هذا المشهد (السطر ٥٥) ولم تدخل إلى المسرح إلا مع أوليڤيا فى السطر ٢٠٠، وتخرج أوليڤيا حتى يجرى مشهد المبارزة الفكاهى، **وربما كان أنطونيو يتابع ما يجرى من خارج الحديقة، ولم يدخل إلا حين ظن أن صاحبه فى خطر**، ولذلك يقول له "بحثى عنك هو السبب" (٣/ ٤/ ٣٤٠) وهذا يؤكد **واقعيًا** أن المبارزة تحدث فى الحديقة، وأن باب الدخول من الشارع إلى الحديقة هو الذى يدخل منه أنطونيو ورجال الشرطة بعده. وأما طول زمن ذلك الجزء من الحدث أو قصره فنحن نتغاضى عنه عادةً فى المسرح.

٣٢٥- 'تقاتل بدلاً من بعض الناس' (undertaker) هذا هو المعنى الذى رجحته من ثلاثة اختيارات، اثنان منها لا يلائمان السياق. ولكن دونو تضيف احتمالاً آخر (لا تورده المعاجم) وهو 'من يدس أنفه فيما ليس من شأنه' . ولم آخذ به بل أخذت بالمعنى الذى يجمع بين المعنى الأول فى **معجم أوكسفورد الكبير** والمعنى الذى يرد فى **عطيل** (٤/ ١/ ٢١١) وفى **سيمبلين** (٢/ ١/ ٢٦-٢٧).

٣٣١- لا تعلم ڤيولا شيئًا عما وعد أندرو السير توبى به (فرسه كاپيليت) وهو ما يزيد من تعقيد الموقف واستمتاعنا بما يجرى على المسرح!

٣٣٨- لاحظ إيجاز التعبير عند شيكسبير، ففى عبارة واحدة يلخص موقفًا كاملاً.

٣٥٧- المقصود تأكيد الضمير **أنت فى** السؤال، أى أنت من دون الناس.

٣٥٩- 'لا تغر شقائى بإساءة خلقى/ فأمُنُّ عليك بما أسديت من الأيدى البيضاء' الأصل هو'

Do not tempt my misery
Lest that it make me so unsound a man
As to upbraid you with those kindnesses
That I have done for you.

المقصود بإساءة الخُلق هو المنُّ الذى يبطل الصدقات، (البقرة-٢٦٤) فالخلق الكريم يقضى بصنيعة المعروف لذاته لا فى مقابل شكر أو مكافأة، والإيحاء الدينى قائم فى ذلك المعنى، وهو ما يعود إليه أنطونيو فى ٣٧٠-٣٧٢ أدناه، وويلسون يفسر الكلمة بأن أنطونيو يعنى 'لا تجعلنى أفقد الإيمان (بالصداقة)' ولكن هذا المعنى هو الذى ينتهى إليه أنطونيو فى ٣٧٤-٣٧٩، أما هنا فالمقصود هو نقض ما يقضى به الخلق.

٣٦٣-٣٦٤ التزمت هنا بالنص الأصلى كما تنشره طبعة آردن، وتتفق معها طبعة نيوكيمبريدج، ورفضت تعديلات الطبعات الأخرى التى تجعل الكذب صفة للخيلاء.

٣٦٥-٣٦٦ الصورة صورة رذائل 'بالقوة' (التعبير الفلسفى عن الكمون) فى دم الإنسان أى فى طبيعته البشرية، أى باعتباره كائنًا ضعيفًا، وهى الرذائل التى قد تهب فتأتى بالفساد. وتشرح دونو كلمة 'دمنا الواهن' (our frail blood) بأنها تعنى 'طبيعتنا الضعيفة' ولكن الدم أقدر على نقل الصورة الحسية للرذائل الكامنة، والفلاسفة القدماء كانوا يصفون كيف تتحول خصيصة 'بالقوة' (potential quality) إلى خصيصة بالفعل (actual) وهذا التحول هو الذى أتيت له بالفعل 'تهب' .

٣٧٠- 'بكل ما للحب من قداسة' (with such sanctity of love) أى كأنما هو حب عابد لمعبود، وهما أول المفردات الدينية التى تستمر فى حديث أنطونيو فنجد الصورة (image) التى قد تعنى المظهر أو التمثال (أى الصنم) ثم يليها 'عَبَدْتُ' (did I devotion) وبعدها يأتى 'الصنم' (idol) والإله (god) والشيطان (devil) أخيرًا.

٣٧٦-٣٧٩ لاحظ العبارات التى تشبه الحكم ويسوقها أنطونيو بأبيات موزونة مقفاة.

٣٨٢-٣٨٥ لاحظ أن ڤيولا تستخدم القافية كذلك، ولو تفاوتت أطوال السطور.

٣٨٧- يسخر السير توبى من بعض الأبيات المقفاة التى سمعها لتوه، والواضح أنه يقصد شعر أنطونيو لا ما قالته ڤيولا لأنها قالت ما قالته لنفسها، وهذا ما يقوله فيرنس، ولكن ديتون (Deighton) يقول إنه يقصد كلام الاثنين معًا، وأما ويلسون الذى يبنى شرحه فى كل مكان فى طبعته على أن النص قد تعرض للتنقيح، فيقول إن السير توبى يسخر من ڤيولا بل إن شيكسبير نفسه ربما "يسخر من شعر كان قد أخذه مأخذ الجد فى الأصل" أى قبل التنقيح. ويعلق كريك على ذلك قائلاً:

> إننى آخذ مزدوجات أنطونيو وڤيولا مأخذ الجد فعلاً، وأعتبر أن ملاحظات السير توبى تتجلَّى فيها، دون قصد منه، رؤيته السطحية للموقف، وهى التى تتبدى فى الحوار المنثور الختامى لهذا المشهد، وهو الذى يؤدى إلى الكارثة الفكاهية فى المشهد الأول من الفصل الرابع. (ص ١١٤)

٤٠٠- 'أقسم' كالعادة أتجنب ذكر المقسوم به إذا كان محذوفًا فى الأصل، فالأصل هنا ('slid) أى (by God's eyelid) وما دام الأصل لا يوحى إلا بالقَسَم المجرد فعلىَّ الالتزام بهذا.

٤٠٢- 'إن لم أفعل..' أى إن لم أضربه، لا 'إن لم أسل سيفى'.

٤٠٤-٤٠٥ لاحظ انتهاء المشهد بالقافية، والطريف أن فابيان 'المسن العاقل' لا يتوقع شيئًا على الإطلاق!

حواشى الفصل الرابع

المشهد الأول

المكان: أمام منزل أوليفيا. والواضح أن المناقشة كانت قد بدأت من فترة، ما دام المهرج يقول لسباستيان 'إصرارك يدهشنى حقا' (٥).

٧- 'ولا يوجد أنفى فى وجهى أيضًا !' هذا أقصى ما يصل إليه إنكار الواضح كقولك بالعربية (وليس يصح فى الأذهان شيء/ إذا احتاج النهار إلى دليل). وكان المثل الإنجليزى القديم يقول 'واضح وضوح الأنف فى وجه الإنسان' .

١٠-١١ يرد بيتا سباستيان فى طبعة الفوليو (١٦٢٣) وما بعدها على سطر واحد باعتباره نثرًا، ولكن كابل (Capell) فى طبعته عام ١٧٧٩ لاحظ إيقاع النظم فيه، ففصل التفعيلات الخمس الأولى عن التفعيلتين التاليتين. ويقول كريك إن هذا معقول لأن سباستيان يستخدم النظم فى حواره كله، ولهذا فهو يقبل هذا التقسيم، وتقسيم الحوار التالى لسباستيان فى ١٨-٢٠، ويقول إن الفارق بين نظمه ونثر المهرج وأندرو وتوبى مقصود بوضوح، وحواره مع أوليفيا نظم من أوله لآخره.

١٠- 'تنفث' (vent) وكانت الكلمة تستخدم بمعان حقيقية ومجازية فى القرن السادس عشر، وهكذا فرغم أن سباستيان لم يخطئ أو يتعمد التصنع، فاستعمال الكلمة يتيح للمهرج أن يرد عليه باعتبارها كلمة مُتَكَلَّفَة، ومن ثم يستخدمها فى سياقات تجعلها تبدو مضحكة.

١٥- 'التصنع والتخنث' فى الأصل كلمة (cockney) لم تكن تلك الكلمة تعنى ما تعنيه لنا اليوم أى من أبناء شرقى مدينة لندن (الإيست إند) أو وصف اللهجة التى يتكلمون الإنجليزية بها، ولكنها كانت تعنى الطفل المدلل الذى يكتسب لغة متصنعة ويتكلمها بلهجة مخنثة (فى المعجم **مخنث فقط** (milksop) واقتران التصنع بالتخنث له تاريخ طويل يشهد به تطور معنى الكلمة، وهكذا لم أجد مناصًا من الجمع بينهما، خصوصًا والمهرج يعترض على 'تصنع' سباستيان فى هذا السطر وفى السطر التالى.

١٨- 'المهرج السخيف' فى الأصل (foolish Greek) وهذا قد يعنى (١) من يقول الهذر الذى لا يفهم (من تعبير '*It is Greek to me*' أى يونانى لا يفهم) أو (٢) المهرج (merrygreek) السخيف، وكانت هذه الصفة للمهرج تكتب بالإنجليزية كلمة واحدة، فقسمها سباستيان إلى كلمتين. ولما كانت النسبة إلى اليونان غير أصيلة فى المعنى، حذفتها واستعضت عنها بالدلالة.

٢١- المعنى المباشر هو أن المهرج يظن أن سباستيان هو ڤيولا، وكان قد نال منها بعض المال قبل ذلك فى

اليوم نفسه (٣/ ١/ ٤٤)، وذلك دليل على غاية الكرم أو **الإسراف**، ولكن كريك يقترح معنى آخر وهو أن سباستيان قد رفع يده كأنما ليلطمه!

٢٢- 'أربع عشرة سنة' أى إذا سددوا المبلغ المطلوب على مدار تلك المدة، والصورة مستقاة من تحديد قيمة العقار بضرب قيمة إيجاره السنوى فى عدد معين من السنين، ١٢ عادة وقد يكون ١٤.

٢٤- تخيل مفاجأة الجمهور حين يتلقى السير أندرو ضربات سباستيان! ومفاجأته!

٢٥- اقترح كابيل إضافة 'وهذه' أخرى حتى يكتمل البيتُ خماسيُّ التفعيلة، واتَّبَعَهُ بعض محررى طبعات القرن التاسع عشر (لا المحدثين) وقد كتب فيرنس امتداحًا ساخرًا لذلك يقول فيه إنه من العار ألا يُضرب السير أندرو وفق بحر الشعر الكامل (أى لا المجزوء)! ولكن مجزوء الرَّجَزِ لدى يكفى!

٢٧-٢٨ تهديد سير توبى ورد المهرج (الذى يقوله لنفسه) يعنى أن المكان يقع خارج منزل أوليفيا. ولكن التهديد بقذف الخنجر فوق المنزل يعنى أن المنزل صغير لا تحيط به مساكن، وهو ما يفسد ما قصده من الإيحاء بقوة ساعده!

٣٣-٣٥ يقول كريك إن ذكر 'دعوى الاعتداء بالضرب' (action of battery) يرد ثلاث مرات فى شيكسبير وفى مسرحيات تنتمى لهذه الفترة، والإشارتان الأخريان فى **هاملت** (٥/ ١/ ٩٩) وفى **صاعًا بصاع (دقة بدقة)** (٢/ ١/ ١٧١-١٧٣) وكلها إشارات فكاهية.

٤٩- تذكر أوليفيا اسم سيزاريو حتى يتأكد الجمهور من الخلط الذى أحدثه حضوره، والمهرج يذكره كذلك فى مستهل المشهد. و'الصفيق' فى الأصل (rudesby) وهى كلمة مهجورة الآن.

٥١- 'التجنى الفظ دونما مبرر' (uncivil and unjust extent) والصفتان فهمهما يسير، وأما (extent) فيشرحها الدكتور جونسون قائلاً ''إنها تعنى فى القانون (*extendi facias*) أى الأمر التنفيذى بالاستيلاء على البضائع لصالح الملك. ومن ثم فهى تعنى التجنى أو العنف بصفة عامة''. ولما كان المحدثون يشرحونها بالعدوان فحسب (assault) فقد قبلت هذا المعنى.

٥٥- 'ليس من ورائها طائل' فى الأصل (botch'd up) المعنى الحرفى هو أنه أساء فى اختلاقها بلا هدف فجاءت عقيمة، والمقصود أنها لا لزوم لها ولا فائدة. والطريف أننا ما زلنا نستخدم هذا التعبير فى الإنجليزية المعاصرة فى صفة العمل الذى أساء صاحبه أداءه.

٥٧- 'واهًا لنفسى منه ذلك الشقى' (Beshrew his soul for me) لو كانت اللهجة أو النغمة (tone) جادة لكان المعنى 'إننى ألعنه' أو 'عليه منى اللعنة' ولكن النغمة هازلة، ولذلك فهى أقرب ما تكون

إلى العامية 'الله يخيبه' أو كما كـانت مارى منيب تقول 'جته نيله' أو 'ينيله' ، والإحساس بالنغمة جوهرى فى محـاولة ترجمة أمثـال هذه العبارات. وللممـثلة أن تنطق العبارة الفصـحى التى أوردتها بلهجة تنم عن المعنى الذى تنقله العامية!

٥٨- أى إن قلبى الحقيقى هو القلب الذى لديك، وهو ما يمثل استمرار اللهجة الهازلة.

٥٩- لاحظ كيف يفاجأ سباستيان بما قالته أوليفيا فى أبياته المقفاة.

٦٠- جدول النسـيان هو (Lethe) وفق ما تقوله الأساطيـر الإغريقية، ولكن الكلمة أصبحت استـعارة ميتة ولذلك تُرجمت بمعناها دون ذكر اسم النهر.

٦٤- لاحظ أن سباستيان فى شبه ذهول.

المشهد الثانى

المكان- قصر أوليفيا (رو Rowe)

٢- 'السير توپاس' - انظر الحاشـية على السطر ٢٧٥ فى المشـهد الرابع من الفصل الثـالث تفسـيرًا للقب السير. وأمـا اسم توپاس فيدل على ولع شيكسبيـر بكل ما هو متناقض مضحك، فـمن المحتمل أنه استـعار الاسم من 'حكاية السير توپاس' (و'التوپاز' هو الياقـوت الأصفر) التى رواها تشـوسر فى **حكايات كنتربرى،** وهى حكاية رومانسية ساخرة، كما ورد الاسم أيضًا فى **إنديميون** (*Endimion*) من تأليف Lyly حيث يطلق هذا الاسم على مقاتل متفـاخر طنان الألفاظ. وكانت تنسب إلى التوباز القدرة على شفاء المجـانين من اللوثة، كما جاء فى كتاب وضع عام ١٥٨٤، وكـتاب آخر وضع عام ١٥٨٢ يقول بذلك.

٧- كان المعروف عن العلمـاء (بالمعنى الدينى) التقشف والزهد، وهو هنا يمتدح مـا ينعم به من رغد العيش فى ضيافة أوليفيا، ويقول إن نعيم الدنيا لا يتناقض مع العلم.

١٢- 'عمت صباحًا' يقولها المهرج باللاتينيـة فيخطئ فى الإعراب إذ يقول *Bonos dies* وصحتها *Bonus* ويقول كريك إن هذا الخطأ من 'اختراع' شيكسبير على الأرجح، ويستشهد بإحدى الشخصيات فى مسرحية **خاب سعى العشاق** التى تصحح قولاً باللاتينية لشخـصية أخرى. وتقول دونو إنه من المناسب للمهرج أن يستخدم 'لاتينية رديئة' باعتباره مهرجًا وباعتباره السير توپاس.

١٣-١٥ 'فكما قـال الراهب. . . إلى ابنة أخ الملك جوربوداك' : يستشهـد المهرج من جديد بقول زائف

لأحد الشقات الخيالين، مثل كوينابالوس فى ١/ ٥/ ٣٣. وأما جوربوداك (Gorboduc) فهو ملك ينتمى للتاريخ الأسطورى البريطانى، ويرد اسمه فى الروايات التاريخية المسجلة، وفى مأساة تحمل اسمه كتبها نورتون وساكفيل (Norton and Sackville) عام ١٥٦٢.

١٤- 'كل ما هو موجود موجود' . منطق وهمى يسخر فيه من لغة أهل 'العلم' فى زمانه.

٣٥- 'الغرفة المظلمة' التى وردت فى ٣/ ٤/ ١٣٦ و'المنزل المظلم' هنا تعبيران مترادفان.

٣٨-٣٩ ثلاثة تعبيرات متناقضة، والتناقض فيها مقصود، فالشفاف مُصْمَتْ، والنوافذ جهة الجنوب الشمالى، وهى وضاءة مثل الأبنوس (وهو معتم أسود!) ولكن هوتسون (Hotson) يقول فى كتابه المشار إليه آنفًا وهو (*The First Night of Twelfth Night*, 1954) إن المهرج يشير إلى المكان الذى قدمت فيه المسرحية أول مرة، ويقول كلامًا غير مقنع.

٤٥- الإشارة إلى غياهب قوم فرعون تستند إلى ما ورد فى الكتاب المقدس (سفر الخروج ١٠/ ٢١-٢٣). عن الظلام الذى أنزله الله عليهم، وهو يسميه الضباب لأن وصفه يقول إنه كان 'ملموسًا' ، ''حتى يُلْمَس الظلام'' (١٠/ ٢٢) والإشارة إلى قصة دينية من سمات عمل الكاهن.

٤٨- 'أسئ إليه' (abused) تتكرر الكلمة فى السطر ٩٠ ثم تكررها أوليفيا فى ٥/ ١/ ٣٧٨.

٥١- 'فيثاغورث' (Pythagoras): المقصود هو نظرية تناسخ الأرواح التى تكثر الإشارة إليها فى الأدب الإليزابيثى (transmigration of souls). وليست للطيور البرية دلالة خاصة، ولكن المهرج يأتى بها حتى يأتى بفكاهة 'ديك الغابة' (المشهور بالغباء) فى السطر ٦٠ (انظر الإشارة السابقة إليه فى ٢/ ٥/ ٨٣).

٥٦- يقول هارولد جنكنز (Jenkins) إن اعتراض مالفوليو يمثل اعتراض كثير من مفكرى عصر النهضة.

٦٥- 'أسبح فى أى مياه' المعنى واضح وهو أنه قادر على أداء أى شىء، ولكن الشراح يختلفون فى مصدر العبارة لأنها لم تكن من الأمثال السائرة.

٦٦- تقول ماهود ''يوحى ذلك بأن شيكسبير خطرت له تلك الفكرة بعد كتابة الحوار السابق، فكتب ما كتب مسرعًا'' . وقد يكون هذا صحيحًا، ولكن كريك يقول إن ارتداء العباءة واللحية لازم فى المسرح حتى يساعد الممثل على تقمص الدور، وقد شهدتُ ذلك فى خبرتى بالمسرح، وكذلك لتذكير الجمهور بأنه يمثل رجل دين، والجمهور يحتاج إلى رموز بصرية محسوسة، وبعد أن ينتهى من أداء الدور يعيد العباءة واللحية إلى ماريا ويستأنف الحديث بصوته المعتاد. وفجأة يستأنف الحديث بصوت

الكاهن، الأمر الذى يدهش الجمهور ويمتعه! والواقع أن عبارة ماريا تساعد المهرج على وضع ستارة أو حاجز على المسرح لتمثيل الغرفة المظلمة، فهى جزء من من الإرشادات المسرحية التى كان شيكسبير يدرجها فى المتن نفسه. كما إن الملابس فى ذلك العصر كانت كثيراً ما تغنى عن الإضاءة والديكور، فلها وظيفة درامية يجب ألا نستهين بها.

٦٩-٧٢ 'ليتنا ننتهى... تفرغين من عملك' أخذت فى تفسير المُخَاطَب فى هذه العبارات برأى ويلسون، الذى يؤيده كريك وتؤيده دونو، وهو الذى يقول إنه يوجه الكلام هنا إلى ماريا، فهى صاحبة التدبير أولاً، وهى أقرب الناس إلى بنت أخيه ثانيًا، وثالثًا فنحن نعرف من الفصل الخامس أنهما قد تزوجا (فى نحو هذا الوقت من أحداث المسرحية) ومن ثم فهو يدعوها إلى غرفته باعتبارها زوجته. ويضيف كريك إن الزواج هنا قد يجرى 'بالتعاقد الشفوى' أو ما يسمى فى القانون (*per verba de praesenti*) على نحو ما يشير إليه الكاهن فى ٥/١/١٥٤، وما دامت هذه العبارات تقال إلى ماريا فهى مبرر كاف لخروجها. ولكن ويلسون لا يقدم أسبابًا مقنعة لعدم توجيه هذه العبارات إلى المهرج أيضًا، وربما كان سير توبى يوجه الكلام إليه أيضًا، كأنما يكرر فى العبارة الأخيرة قوله فى العبارة 'عد فقل لى كيف وجدته' وإذا كان المخرج أو القارئ للنص الإنجليزى حُرًّا فى تفسير المُخَاطَب لخلو الأفعال الإنجليزية من علامات التذكير والتأنيث فالمترجم العربى لابد أن يقرر إن كان رجلاً أو امرأة حتى يبين ذلك فى شكل الفعل. وقد اخترت، كما قلت، توجيه العبارات إلى ماريا.

٧٥- الهدف الرئيسى لهذه الأغنية تذكير مالفوليو بأنه يستمع إلى المهرج الآن، ولكنها مختارة بدقة من شعر السير توماس وايات (Wyatt) الشاعر المعاصر. ويقول كتاب عن **الموسيقى والشعر فى بلاط الملوك الأوائل من أسرة تيودور** (صادر عام ١٩٦١ ويشير إليه كريك) إن هذا الشاعر ربما كان قد أعاد صياغة كلمات أغنية قديمة . وقد أوردها كينيث ميور (Kenneth Muir) فى طبعته لديوان ذلك الشاعر عام ١٩٤٩، وهى مطبوعة كما يقول كريك فى صورة أغنية لثلاثة أصوات. وأما كلماتها الأولى فتقول:

(١) روبين يا روبين أيها المرح
قل لى وكيف حال من تحبها
وسوف أحكى حال من أحبها

(٢) حبيبتى والله جد قاسية

وا أسفا! وكيف تقسو هكـذا

لأنهـا تحـب غيرى يا فتـى!

وذاك خـير مـن غرامـى!

وهكـذا تحيـد عـن مرامـى!

ويقول پيتر سينج (Seng) فى كتابه عن أغنيـات شيكسبير (١٩٦٧) الذى يشير إليـه كريك إن كلمات الأغنية موجهة إلى مالڤوليو بقصد السخريـة من موقفه، قائلاً "فهو العاشق، وأوليڤيا هى الحبيبة، و'الآخر' الذى تحبه هو ڤيولا المتنكرة فى زى رجل" (ص١١١) (فى كريك ص ١٢٥).

٨٩- 'قوى عقلك الخمس' (your five wits) المقصود خمس طاقات ذهنية حددها كاتب فى مطلع القرن السادس عـشر (١٥٠٩) فى قصـيدة بعنوان **تسرية المتعة**، وهى: الذكـاء العادى (common wit) والمخيلة (imagination) والواهمة fantasy (كلمة ابن خلدون) والتـقدير (estimation) والذاكرة (memory) (الحافظة عند ابن خلدون) وكانت مـسرحية **كل إنسان** المجهولة المؤلف تتضمن شخصية تجسد هذه القوى العقلية معًا (١٤٩٥ تقريبًا).

٩٣- 'لقد عاملونى هنا مـعاملة الجماد' (They have here propertied me) وقـد ورد هذا المعنى فى **الملـك چون** ٥/ ٢/ ٧٩-٨٢ **يوليوس قـيصر** ٦/ ١/ ٣٩-٤٠. واستعـمال property فعلاً استـعمال مهجور ونادر، ولا يورد المعجم شاهدًا له قبل عـام ١٥٩٥. والمقصود أنهم عاملوه معاملة ما يمتلكونه من **أشياء** أى سلبوا إنسانيته.

٩٤- يشير مالڤوليو إلى السير توپاس بـلفظ الجمع الذى يفيد التحـقير، ولما كان دور ذلك الكاهن قـد لعبه المهرج الذى يـقول السيـر توبى عنه إنه 'حمار' (٢/ ٣/ ١٧) فـإن مالڤوليو يصيب فـى قوله دون أن يدرى.

١٠٠- 'الهذر والترهات' الأصل (bibble babble) وسبق لشيكسبير استخدام التعبير فى **هنرى الخامس** (٤/ ١/ ٧٠) وكان التعبير قد شاع منذ منتصف القرن السادس عشر.

١٠٤-١٠٥ استندت فى الإرشاد المسرحى هنا **(بعد فترة)** إلى رأى الدكتور چونسون.

١٣٣- **(يخرج المهرج)** هذا معناه أننا لا نرى مالڤوليو على المسرح، ولكننا إذا افتـرضنا وجوده على المسرح ولو خلف ستـار (يمثل الجدار) على نحو مـا يفعل بعض المخرجين المحـدثين، فلابد من النص على خروجه.

المشهد الثالث

المكان: حديقة منزل أوليڤيا (كاپيل Capell)

١٨-١٩ إشارة سباستيان إلى مراقبته سلوك أوليڤيا يدل على أنه قضى بعض الوقت فى منزلها ولم يصل لتوه، أى إن علينا أن نفترض أنه (منذ اصطحابها له إلى داخل المنزل فى آخر المشهد الأول) قد انقضى زمن طويل يعد بالأيام لا بالساعات. وأعتقد أن ذلك هو ما قصد إليه هارلى جرانڤيل-باركر حين نصّ فى حديثه عن إخراج المسرحية على تقسيمها إلى ثلاثة أجزاء ومراعاة وجود استراحة أثناء العرض بعد ٣/٢، وبعد ١/٤، وهو ما يهمنا هنا. (ص ١٤٠ من كتابه المشار إليه فى المقدمة).

٢٤- 'إلى الكنيسة القريبة' (Into the chantry by) أصل الكلمة يرجع إلى chant الذى كان من معانيه الرئيسية الأغنية الدينية، وكان الأغنياء فى العصور الوسطى يرصدون قدرًا معينًا من المال، أو يخصصون وقفًا يدر ربحًا منتظمًا، للإنفاق على إقامة الصلوات تَرَحُّمًا عليهم، وكان هذا المال يسمى chantry، ولما كان بعضهم ينشئ كنائس صغيرة جدًا لهذا الغرض، أصبح هذا اللفظ يطلق على هذه الكنيسة التى كانت عادة ما تُلْحَقُ بقصر هذا الغنى أو ذاك. وليس معنى ذلك أن أوليڤيا أقامت ذلك المُصَلَّى خصوصًا للترحم على روح أخيها، كما يزعم بعض النقاد، ولا أن نفترض أنه يشير إلى كنيسة حقيقية فى لندن تقع بجوار المسرح الذى قيل إن المسرحية قدمت فيه.

٢٥- لاحظ أن اليمين الذى تشير إليه هو 'وثيقة' الزفاف وإن كانت شفوية.

٣٢-٣٥ لاحظ أن الأبيات التى يُخْتَتَمُ بها المشهد مقفاة.

حواشى الفصل الخامس

المشهد الأول

المكان: أمام منزل أوليفيا (كابيل Capell)

٥- هذه فيما يبدو إشارة إلى قصة رواها شخص يدعى فرانسيس كيرل (Francis Curle) للمحامى الشاب مانتجهام (Maningham) الذى ترك لنا يومياته التى يذكر فيها مشاهدته للمسرحية (انظر **المقدمة** ص ١١) ، ويقول المحامى المذكور فيها إن أحد أقارب الملكة، ويدعى الدكتور بولين (Bullein) كان لديه كلب عزيز عليه بل يحبه حبًا جمًا، ويبدو أن الملكة أدركت ذلك فطلبت منه إهداءها ذلك الكلب، فى مقابل أى شىء يطلبه. وبعد أن أعطاها الكلب قال لها: و"الآن يا مولاتى! لقد وعدت أن تلبى أى مطالب لى" فقالت له "حقًا سأفعل" فرد قائلاً "إذن فأرجو أن تردى علىّ كلبى!" .

١٨-١٩ "القضايا المنطقية... إثبات مزدوج" يقول المهرج إننا إذا افترضنا أن القضايا المنطقية تشبه القبلات، فإن 'لا لا لا لا' تعنى 'نعم نعم' . ويقول باحث يدعى فارمر (Farmer) إنه جاء فى مسرحية '**سلطان الشهوة**' (*Lust's Dominion*) التى كتبت فى عام ١٦٠٠ إن "لا لا" تعنى "نعم" وقول "امْضِ" مرتين يعنى "ابْقَ" ، مثلما جاء فى سونيته للشاعر فيليب سيدنى (Sidney) وهى السونيتة رقم ٦٣ فى عمله الضخم **أستروفيل وستلا** (*Astrophil and Stella*) من أن "النفى مرتين فى عبارة واحدة إثبات" (من فيرنس).

والحق أننى رغم هذه الأسانيد لم أدرك تمامًا، مثل كريك، ما يعنيه المهرج **بالأربعة** رغم تأويلها بمعنى القبلات، ولا أجد أن تخريج ويلسون مقنع، إذ يقول إن القبلة تتكون من أربع شفاه! فهل كل شفة تمثل أداة نفى؟ وأعتقد مع كريك أن المهرج "لا يعنى على الأرجح إلا أن ما توصل إليه 'منطقيًا' يمثل مفارقة، وأنه من ثم يشبه موازاة النفى أربع مرات بالإثبات مرتين" (ص١٣٢). وهذه هى العبارة لمن يريد أن يحاول فهمها:

> (So that, conclusions to be as kisses, if your four negatives make your two affirmatives, why then...)

والطريف أن دونو لا ترى فى ذلك أى صعوبة، وبرباراموات وبول ورستين يقدمان المصدر الأدبى ويكتفيان بذلك، وأما هرشل بيكر فيقول فى الهامش ما يلى: "إذا كانت النتائج المنطقية تشبه القبلات

(عندما يكون تكرار رفض فتاة خجول يعنى الرضى)، والمقصود بحالات النفى الشفاه (؟) وبحالات الإثبات الأفواه (؟)'' ص ٩٠.

٢٧- 'ازدواج المعنى' - الأصل (double-dealing) وهو ما يعنى (١) الخداع و(٢) المنح مرتين. ويقول بعض الشراح إنه يقصد المعنى الأخير فقط، ولكن أنّى لنا أن نعرف **مقصده الحقيقى**؟ ومن ثم فقد جئت بهذا وذاك لأننى أظن أن السامع سوف يفهم المعنى الأول والثانى معًا.

٣٠- ''ضع 'فضيلتك' فى جيبك'' كان لقب التبجيل فى مخاطبة الأسقف هو (your grace) مثلما نقول اليوم فضيلة المفتى وفضيلة الشيخ، ولكن اللقب السامى (الذى كان فى الزمان الغابر مقصورًا على رئيس الأساقفة قبل أن يطلق على كل أسقف) انتقل من السياق الدينى إلى السياق المدنى، مثلما انتقلت سعادة (أو غبطة beatitude) وكان الدوق يُخَاطَبُ فى تلك الأيام بصاحب الفضيلة إجلالاً وتكريمًا. وهكذا فإن المعنى الأول هو اللقب الرسمى، والثانى هو المعنى الحرفى الذى يتناقض مع 'لحمك ودمك' . فكأنما يقول له بالعامية ''حط نفسك فى جيبك المرة دى بس (وسيبك من الشرف).. '' .

٣٤- ''أولاً وثانيًا وثالثًا'' يقول النقاد إنها إشارة إلى لعبة من ألعاب الأطفال. والثالثة ثابتة تعبير عامى أعامله معاملة الفصحى، والأصل هو (The third pays for all) أى إن فى المحاولة الثالثة تعويضًا عن أى خسارة، ويقابل ذلك المصطلح (The third attempt is lucky) وهو ما أصبح اليوم (Third time lucky).

٣٥- 'الإيقاع الثلاثى' أى مثل القائل. و'دقات ساعة... بنيت' : المقصود هو القديس بنيديكت (Benedict) وفى لندن كنائس كثيرة مكرسة له، ولكن هاليويل (Halliwell) يقول إن المقصود هو كنيسة القديس بنيت المقابلة عبر نهر التيمز لمسرح الجلوب، ولكن رايت (Wright) مع موافقته على قيام ذلك الاحتمال يقول إن شيكسبير ربما كان يشير إلى أغنية قديمة لم يعد يذكرها أحد. (ورأى هاليويل مذكور فى فيرنس).

٣٩- 'الرمية' (throw) أى رمى النرد لا رمى السهم كما تعنى بالعربية.

٥٣- 'لا تغرى أحدًا بالظفر بها' - انظر **المقدمة**.

٥٨- لم يفت فيرنس أن يلاحظ كيف يخاطب هذا الضابط رئيسه دون ألقاب، ولكن الشراح الآخرين لا يلتفتون إلى ذلك وهو أمر محير.

٦١- 'ابن أخيك تايتوس' (Titus): هذه الملاحظة كما يقـول كريك تضيف سنوات من الخبـرة إلى حياة أورسينو، ويضاف إلى ذلك مـا يبديه من نبرات 'السلطان' وهو يتحدث إلى أنطونيـو. ويقول كريك تعليقًا على ذلك أنه أكبر كثيرًا (فى العمر) من سباستيان وڤيولا.

٦٩- لاحظ التركـيز على **الخسارة المادية** وهو يؤكـد ما ذهبت إليـه فى **المقدمة** من أن الصـراع تجارى لا عسكرى.

٩٢- فى الطبعة الأولى للمسرحية فى سلسلة نيوكيمبريدج عام ١٩٨٥ كتبت المحررة دونو فى مقدمتها تقول إن هذه المسرحية تتمتع مثل غيرها من مسـرحيات شيكسبير ببناء زمنى مزدوج، فالأحداث تقع على مدار ثلاثة أشهـر (الزمن الواقعى) ولكنها لا تستغـرق فى المسرح إلا يومين (الزمن الوهمى)" ص٩ ويندر أن يلاحظ أى مشاهد وجود تفاوت بين الزمنين. كما كتب باحث يدعى دانييل (Daniel) يشير إليه فيرنس ويقتطف بعض أقواله كتابًا بعنوان **التحليل الزمنى** يقول فيه بوجود تناقض بين قول ڤالنتاين لڤيولا فى الفصل الأول (١/ ٥/ ٢-٣) إنه لم يمض على التحاقها بخدمة الدوق ثلاثة أيام وقول أنطونيو هنا إنه قد مضت ثـلاثة أشهر على مصاحـبته لسباسـتيان. ومعنى هذا أن دانيـيل لم يلتفت إلى البناء الزمنى المزدوج، **فالوقت الذى يمر ما بين الفصل الأول والفصل الأخير يكفى دراميا لتصور أنه استغرق ثلاثة أشهر**، ونحن نعرف من خبرتنا بالدراما العالمية أن مشكلة تمثيل الوقت على المسرح لا يصلح لها إلا هذا البناء الزمنى المزدوج، بل إننا إذا تخلينا عنـه كنا نستبعـد أيضًا انقضـاء أى وقت فى الأحداث المسرحيـة يزيد عما ينص الأشخـاص عليه. ولكن نقاد القرن التـاسع عشر وحتى منتـصف العشرين كانوا أسرى التراث الواقـعى، فويلسون يقول بوجود تفاوت ويبـرر ذلك بأن المشاهد لن يدركه، على عكس القارئ الذى ينعم النظر فى النص، وكريك يبرر وجود التفـاوت بأن الثلاثة أشهر لازمة لتعميق العلاقة بين أنطونيو وسباستيان ولتـأكيد وصول سباستيان وڤيولا فى الوقت نفسه. وأمـا اليوم فلابد أن نقر بوجود أكـثر من نظام زمنى واحد فى أى مسـرحية تعالج تطور البطل أو الأبطال وانظر مـقدمتى لترجمة **ماكبث** (٢٠٠٥). وأنا إذن آخذ مأخذ الجد، كما يفعل أكثر من ناقد، قول أنطونيو إنه عرف سباستيـان على امتداد ثلاثة أشهر، فهى المدة الكافية لتعـميق العلاقة أيضًا بين ڤيولا وأورسينو، كما ذكرت فى مقدمـتى هنا. وأما قول ڤالنتاين إنه لم يمض على التحاق ڤيولا بخدمة أورسينو إلا ثلاثة أيام فقد تكون مبالغة من جانبه، وقد لا يكون دافعه على قول ذلك إلا الغيرة من المكانة التى أصبحت ڤيولا تشغلها فى قلب أورسينو، كما يدل على ذلك حواره معها فى ذلك المشهد نفسه.

٩٩-١٠٥ تسأل أوليڤيا أورسينو عما يريد، إذ كان قد أرسل المهرج يطلبها للحضور، وحين ترى 'سيزاريو' (ڤيولا المتنكرة) إلى جواره تلومـه على عودته إلى خدمة الدوق بعد زواجـه منها ظانة أنه سباسـتيان.

ويرد الدوق مع ڤيولا فى الوقت نفسه، فتحث أوليڤيا 'زوجها' على الحديث راجية الدوق أن ينتظر، فإذا بڤيولا تصر على أن يتكلم حبيبها أولاً، وهو ما يغيظ أوليڤيا ظانة بأنه سيعود إلى محاولة خطب ودها. وحديثها يستمد نبرات الثقة والعنف من إحساسها بأنها قد تزوجت.

٩٩- 'فيما عدا الذى لا تستطيع أن تناله' أى حبها. خصوصًا بعد أن تزوجت.

١١٦- 'لص المقبرة المصرى' : إشارة إلى حادثة فى رومانسة يونانية عنوانها **إثيوبيكا** (أى إثيوبيا) كتبها مؤلف يونانى فى القرن الرابع يدعى هليودوروس (Heliodorus) وترجمها توماس أندرداون (Underdowne) عام ١٥٦٩ إلى الإنجليزية، والحادثة تروى كيف أن أحد لصوص المقابر فى مصر واسمه ثياميس (Thyamis) فى قصة ثياجينيس وخاريكليا (Theagines and Chariclea) يأسر الفتاة خاريكليا التى يحبها، وعندما تحيط به عصابة أخرى من لصوص المقابر ويتصور أنه موشك على الهلاك يحاول أن يقتل حبيبته ولكن ظلام الكهف يحول دون تعرفه عليها فتنجو. وقد أعيد نشر الترجمة عام ١٥٨٧، ويورد ويلسون قول هليودوروس فيها "إن أبناء الشعوب الهمجية، إذ استيأسوا من بقائهم فى قيد الحياة، يقومون فى العادة بقتل من يحبونهم، ومن يريدون اصطحابهم إلى الحياة الآخرة" . وتنقل بعض الطبعات الحديثة ذلك عن ويلسون.

١٢٢- ابتداء من هذا السطر يبدو لنا كيف يغير أورسينو من موقفه، وتفصح كلماته عما نما من حب دفين أو كامن لڤيولا. والبيت المقفى فى آخر حديثه ١٢٨-١٢٩ يصرح بهذا.

١٤١- التعاهد على الزواج كان بمثابة 'تعاقد' عليه: انظر كلمة 'عقد' فى ١٥٤ والحاشية.

١٤٦- 'إنكار المكانة التى بلغتها' الأصل (makes thee strangle your propriety) ويشرحها الشراح إما بأنها مكانتك الصحيحة (your proper state) أو هويتك الصحيحة (your proper identity) والمعنى الأول أقرب لأن إخفاء الهوية غير وارد هنا. ولاحظ تأكيد الوعى الطبقى فى كلام أوليڤيا (انظر **المقدمة**).

١٤٨- 'من تخشاه' أى أورسينو.

١٥٤- انظر الإشارات التى توضح هذا 'التعاقد' بصوره المختلفة عند شيكسبير، ففى **العاصفة** يقول بروسبيرو إنه يقدم ابنته عروسًا لفرديناند بمقتضى 'تعاهدهما' ولكنه لابد من إتمام المراسم الخاصة بذلك الزفاف:

خُذْ ابْنَتِى مِنِّى إِذَنْ هَدِيَّةً . . عَرُوسًا

دَفَعْتَ فيها ذلكَ المَهْرَ الكَبِيرْ! لكنْ إذا لاَمَسْتَها

دُونَ الشَّعَائِرِ القُدْسِيَّةِ العُلْيَا جَمِيعًا . . .

لَمْ تُنْزِلِ السَّمَاءُ رِضْوَانًا عليكُما وبَرَكَةْ!

(٤/١/١٥-١٨)

وفى **الملك لير** يقول إدموند عن جونريل وريجان:

عاهدت كلا منهما على الزواج

فإذ بنا نحن الثلاثة قد جمعنا للزفاف معًا بوقت واحد

(٥/٣/٢٢٨-٢٢٩)

ويقول ج. و. ليفر (J. W. Lever) فى طبعة آردن الجديدة لمسرحية **صاعًا بصاع (دقة بدقة)** فى الصفحات ٥٣-٥٤ (من المقدمة) إن "القانون العام الإنجليزى يعترف بشكلين من أشكال 'الزواج' . الأول هو (*Sponsalia per verba de praesenti*) ويعنى أن يعلن الطرفان أنهما قد قبلا الزواج من بعضهما البعض على الفور، وكان ذلك الإعلان مُلْزِمًا قانونًا بغض النظر عن أى تغيير فى الظروف والأحوال، وسواء كُرِّسَ دينيًّا أم لا، فهو زواج تام. والشكل الثانى هو (*Sponsalia per verba de futuro*) ويعنى حلف اليمين على اعتزام الزواج فى المستقبل، ومن ثم فلم يكن مُلْزِمًا بصورة مطلقة" . انظر الحاشية على ٤/٢/٦٩-٧٢، أعلاه.

١٥٩- 'ختمته بسلطة المأذون' (seal'd in my function) وهى السلطة التى تأذن للكاهن بحكم وظيفته الكهنوتية أن 'يختم' عقود الزواج، بمعنى يجعلها نهائية.

١٦٠-١٦١ لاحظ تصوير مضى الزمن فى صورة السير نحو القبر، فكفى بالموت مُعَلِّمًا!

١٦٤- لاحظ لغة أورسينو التى تظل حافلة بالصور حتى النهاية. ولاحظ القافية فى كلامه كأنما قد اعتزم الرحيل، أو اختتام المشهد الذى يشترك فيه.

١٦٨- أوليفيا تستحث ڤيولا (باعتبارها 'زوجها') ألا تحلف يمينًا حانثة تدل على ضعف إيمانها بالله، ولاحظ كيف عندما يدخل سير أندرو ويتحول الحوار إلى النثر الفكاهى أنه يبدأ بأن يستحلفهم بالله!

١٧٥- 'من رأسه' الإشارة الفكاهية إلى الرأس هنا هى (coxcomb) وهى الصورة المنحوتة من (cock's comb) أى 'عُرف الديك' (**معجم أوكسفورد الكبير ٢**) والطريف أن الكلمة فى ذاتها تعنى اليوم الغندور الأحمق أى المتباهى الأخرق! وأن الصفة منها (coxcombical) تنطق كوكس كوميكال و'كوميكال' تشبه كلمة الكوميدى بالانجليزية!

١٧٦- 'أربعين جنيها!' انظر 'أربعين شلنًا' فى ٢/ ٣/ ٢٠.

١٨٠- 'مجسدًا' يخطئ سير أندرو - جهلاً - فى الأصل فيقول (incardinate) بدلاً من (incarnate). ونحن نذكر الخطأ نفسه فى **تاجر البندقية** على لسان لونسلوت جوبو ٢/ ٢/ ٢٥ وغيرها.

١٨٢- 'قسمًا بما خلق الله' فى الأصل قَسَمٌ مُخَفَّفٌ بالله هو ('Od's lifelings) وأصله: (By God's little lives) ويرد فى **كما تحب** قَسَمٌ مشابه هو (''Od's my little life) (٣/ ٥/ ٤٣) وفى **زوجات مرحات** ('Od's heartlings') (٢/ ٣/ ١٨) ويقول ويلسون فى حاشيته على هذا القَسَم إن السير أندرو يقسم فى هذه المسرحية بنفس ألفاظ سلندر فى **زوجات مرحات**، الأمر الذى يوحى بأن الشخصيتين كان يلعبهما ممثل واحد هو جون سنكلر أو سنكلو (sincler/ sincklo).

١٩٠-١٩١ أى 'لقاتلك قتالاً عنيفًا'.

١٩٤- سبق لـلسير توبى أن خاطب المهرج بالصفة نفسها (sot) التى تعنى السكير و/ أو المغفل فى ١/ ٥/ ١٢٢. وأنا أورد المعنيين معًا هنا لأنهما مقصودان.

١٩٨- 'وبطئ الحركة كراقصى الرقصة الثمانية' فى الأصل (and a passy measures pavin)

التعبير من الإيطالية (*passemezzo pavana*) الذى تحول فى الإنجليزية إلى (passe- measure pavan) وهو رقصة ثمانية الإيقاع بطيئة الحركة، ولما كان المعنى يتطلب التصريح بذلك صرحت به.

٢١٤- ٢١٦ 'مرآة مزاوجة.. من الطبيعة' الأصل (A natural perspective) والأصل التاريخى هو ما يسمى (perspective glass) أى المرآة التى تظهر صورتين للشىء الواحد، ومن ثم فهى مرآة 'مزاوجة' توهم بوجود صورتين لكيان واحد، وقد تظهر أكثر من صورتين وفقًا لنوعها، ولكنها هنا، كما يقول الدوق، من 'الطبيعة'، والطبيعة صادقة ولكن ما نراه يوحى بالخداع!

٢٣٣- 'لو اكتست روح الفريق..' يقول ويلســون إن من المسائل التى كانت تثيــر الخلاف آنذاك قدرة روح المتوفى على العودة للدنيا و''اكتساء'' صورته البشرية، إمــا باعتباره شبحًا أو بأن يــتنكر أحد الشياطين (العفاريت) فى صورة الميت. وهو يضرب المثل **بهاملت** .

٢٤٢- يقول كريك إن شيكسبير ينسى، فيــما يبدو، أنهما توأمان، وقد يكون قول ڤيولا ورد سباستيان عليه محاولة للنص على أنهما فى نفس العمر. وتســخر دونو من هذا الكلام قائلة إن المسرحية لا تتضمن على الإطلاق ما يفيــد بأن الرحلة البحرية تلت مبــاشرة وفاة والدهما، أى إن النص يســمح بافتراض مرور سنوات عديدة مــا بين الوفاة وبين الرحلة، وما ذِكْرُ وفــاة الوالد وهما فى الثالثة عــشرة تمامًا إلا وسيلة من وسائل التثبت من هوية كل منهما.

٢٥٤- الأصل يقول by whose gentle help

I was preserved to serve this noble count.

وفى هذه العبــارة، كمــا يقــول الشراح، نموذج لحــيلة بلاغــية قــديمة تســمى (paregmenon) أو (polyptoton) ومــعنى المصطلح الأول هو تكرار 'مادة' كلمة وقد اتخذت صــورة تصريفية أخرى ومعنى آخر (مثل مادة serve هنا التى تكرر مادة preserved بمعنى مختلف) (ليــست فى وهبة) وأما المصطلح الثانى فهو الأشهر، ويسميه وهبــة جناس الاشتقاق، بمعنى أن الجناس هنا اشتقاقى وحسب، والمعروف أن هذه الصورة البــديعية كانت تحظى بتقــدير القراء والسامعين فى وقت شيكســبير، ويورد **معجم أوكسفورد الكبير** مثالاً واحــدًا على المصطلح الأول وتعريفًا له من كتاب يســمى علم البلاغة *Rhetorics* كتبه شخص يدعى فيليبس فى أواخر القــرن الســابع عشر، ولكن جميع المعاجم الأخرى تتجــاهله! ولقــد قرأت النقــاش الدائر حول اقــتراح تيبــولد (Theobald) بتغــيير (preserved) إلى (preferred) أى 'زكَّانى' ، وقد أعجبنى هذا المعنى، واقتنعت بمــا قاله الشراح دفاعًا عنه، ولكننى لم أستطع حــذف فكرة 'النجاة' فهى أســاسيــة، ولذلك أبقيت على الفكرة الأســاسية وأضــفت الفكرة الثانوية!

٢٥٨- 'بحيلة انحراف صــححت هذا الخطأ' حيلة الانــحراف هى (bias) وهى استعــارة من لعبة الكرات الخشبية (bowls) والمعروف أن كل كرة بداخلها قطعة من الحديد تميل بها أثناء تدحرجها على الأرض فى مسار منحــرف، وعلى اللاعب أن يقدر مقدار ذلك الانحراف حــتى يصيب الهدف. أى إنه أراد اللاعب إصابة الهدف فعليه ألا يوجه الكرة إليــه بل إلى الطريق الملتوى الذى ستسلكه كى تصل إليه. وأنا أشرح ذلك تفصيلاً بسبب غرام شيكسبير بهذه الصورة، وهكذا فسباستيان يقول إن الطبيعة تلعب هذه اللعبة هنا وتصيب بل أصابت أهدافها فى النهاية.

٢٦١- 'فتى ما زال بكرًا' : الأصل هو (maid and man) والمعنى هو ما أوردته وفقًا لما تقول به ماهود (١٩٦٨) متبعة شرح شميت (Schmidt) ولم يعد على ذلك خلاف، والمشكلة تكمن فى صعوبة الإيحاء بالطباق الظاهرى فى الإنجليزية، لأن (maid) عادة ما تطلق على العذراء، والحل الذى ارتضيته يتضمن البكر وهى كلمة تطلق على الأنثى وعلى الذكر، وأظن أنها أقرب الحلول إلى هذه اللمحة البلاغية.

٢٦٣- 'مرآتنا الخدوع' إشارة إلى المرآة المزاوجة فى ٢١٥.

٢٦٤- 'تحطمت فأسعدتنا' مفارقة معتادة فى كوميديات شيكسبير، وانظر مفارقة ڤيولا فى

لو صَدَقَ لَقُلْتُ بأنَّ عَواصِفَ ذاكَ البَحْرِ تَحَلَّتْ بالرَّحْمَةْ
وبأنَّ الأمْـواجَ المِلْحَـةَ عَشِقَتْهُ فَغَـدَتْ أمْوَاجًا عَـذْبَةْ!

(٣/ ٤/ ٣٩٣-٣٩٤)

٢٦٥- لاحظ قدرة أورسينو أخيرًا على التفكه والمبالغة.

٢٦٩-٢٧٠ الخلاف بين الشراح لا ينتهى حول تحديد الذى يفصل بين النهار والليل: هل هو الشمس نفسها أم الفلك الذى حدده بطليموس لها؟ وهل النار المشار إليها هى الشمس نفسها؟ وبطبيعة الحال أخذت بظاهر النص وهو الذى يوحى بأن الفلك هو الذى يفصل بين والنهار، وبأن النار هى ما نجده فى الشمس.

٢٨٢- 'نجح فى منازلة الشيطان' الأصل هو (he holds Belzebub at the stave's end)

بعلزبول (أو بعلزبوب = بعل ذباب) هو شيطان من عصبة إبليس، وليس المقصود لذاته بل هو جزء من مَثَل سائر قديم، بنى على أساس التشبيه بلعبة 'التحطيب' (لدينا فى الريف) أى المنازلة بالنبابيت، وكلمة stave هنا مأخوذة من (quarterstaves) ومفردها (quarterstaff) ويبدو أن المثل نشأ أيام استخدام النبابيت أسلحة. ولما كان ذلك مثلاً لا مقابل له بالعربية اكتفيت بتقديم المعنى الدقيق له.

٢٨٥- التورية فى 'رسائل' وفى الأناجيل قائمة على أن الأولى ذات معنى دينى محدد فى الكتاب المقدس إلى جانب معناها العام، والثانية على أن كلمة إنجيل تدل، إلى جانب معناها المعروف، على الصدق الذى لا نقاش فيه. أما 'تسليمها' فالفعل (deliver) يعنى بالانجليزية أيضًا 'يلقى' خطبة، ولكن هذا المعنى من المحال إدراجه فى الترجمة العربية.

٢٩٩- حاولت محاكاة البيت الشعرى الذى يأتى المهرج به بألفاظه الخاصة

Therefore, perpend, my princess, and give ear.

وَهَكَذَا عَلَيْكِ أنْ تُصْغِى أَميرَتِى وأَنْ تَعْتَبِرى!

(٢٩٩/١/٥)

٣٥٨- 'تجاهلت واجبى.. واندفعت أتكلم' : أى تجاهلت أننى حاجب يجب أن يراعى قواعد السلوك المناسبة له، فيلتزم الصمت.

٣١٥-٣١٦ 'الذى جرى (وما تكشف)' حاولت أن تكون الترجمة واضحة وأنا أكره كلمة (things) الغائمة المعنى فحولتها إلى فعلين واضحين بالعربية، وانظر الصياغة الإنجليزية التى لا تتضمن إلا أسماء أو مصادر، باستثناء 'أرجو' الذى يعنى 'من فضلك' !:

My lord, so please you, these things further thought on,

To think me as well a sister, as a wife,

وانظر إلى الصياغة العربية ذات الأفعال:

مولاىَ بَعْدَ أنْ نَزِيدَ مِنْ تَأَمُّلِ الذى جَرَى (وما تَكَشَّفْ)
أَرْجُو لَدَيْكُمُ القَبُولَ أُخْتًا بالمُصَاهَرَةْ
كما لَوْ كنتُ زَوْجَةً لكم!

٣٢٥- مصدر المفارقة كما يقول أحد النقاد إشارة أورسينو إلى نفسه بضمير الغائب، ولكن المفارقة واضحة إذ لا يسود سيد على سيد!

٣٢٦- 'أخت' أى أخت بالمصاهرة لأنها تزوجت سباستيان أخا ڤيولا.

٣٦٠-٣٦١ لاحظ أن فابيان هو الذى يبرر ما حدث برمته، ويحاول إعادة المياه إلى مجاريها مع مالڤوليو.

٣٦٣- 'وكان أجرها زواجه منها' : يقول ويلسون إن شيكسبير هيأنا لتقبل هذا 'الإعلان' بما سبق أن قيل عن فكرة الزواج المطروحة، أولاً على لسان المهرج فى ١/٥/٢٦، وثانيًا على لسان سير توبى نفسه ٢/٥/١٨٢-١٩٠ وأخيرًا (وأنا أقبل تفسير ويلسون، كما سبق أن ذكرت) على لسانه ثانيًا فى

٤/ ٢/ ٦٩-٧٤. وقد قرأت تعليقًا طريفًا يقتطفه كريك من طبعة آردن القديمة للمسرحية (١٩٠٩ والطبعة المنقحة ١٩٢٩) بقلم مارتن لوس (Luce) يقول فيه إننا عندما نصل إلى هذه 'المرحلة' يكون السير توبى ''قد تزوج، وشرب حتى لعبت الخمر برأسه التى أصيب بجرح فيها ونقل إلى فراشه. ولا أعتقد أنه من المفيد أن ننظر بدقة فى التتابع الصحيح لهذه الأحداث'' !

٣٧١- 'المسرحية القصيرة' (interlude) يعنى بها تمثيله لدور الكاهن السير توپاس، فهو يشير إليه باعتباره شخصية فى مسرحية ما، والمعروف أن ذلك النوع من المسرحيات القصيرة كان لا يزيد عن فاصل مرح يقدم إما بين فصول المسرحيات الجادة الطويلة أو بصورة مستقلة. ويقصد بقوله 'ولكن ذلك غير مهم' أنه لا يذكره لأهميته بل لاستكمال صورة ما حدث.

٣٧٥- 'دوارة الزمن' أى الزمن الذى يدور كلعبة 'النحلة' الدوارة. وشيكسبير يسميها 'عجلة الزمن' فى **الملك لير** ٥/ ٣/ ١٧٤ وبالمعنى نفسه.

٣٧٧- يلتقط مالڤوليو آخر كلمة من كلمات المهرج لبناء عبارته مع تأكيد الضمير 'أنا' هنا.

٣٨٠- **(يخرج فابيان)** هذا الإرشاد المسرحى مضاف إلى الطبعة الأصلية، لأنه، كما يقول كريك، لابد أن ينفذ أحد ما أمر به الدوق. وكريك يقول إنه اختص فابيان بالمهمة، أولاً لأنه أقر بمسؤوليته عن الخدعة، على مرأى ومسمع من مالڤوليو، وثانيًا لأن سلوكه فى هذا الفصل يدل على حنكته وكياسته الدبلوماسية.

٣٨٣-٣٨٤ يقول أورسينو إنه قبل ضيافة أوليڤيا، وفى نهاية المسرحية يدخل الجميع إلى المنزل، فيسود التناغم والوفاق.

٣٨٧- **(يخرج الجميع)** هل يخرج معهم المهرج أم يبقى على المسرح؟ رجحت بقاءه على المسرح لأن الخروج سوف يشتت انتباه الجمهور حتى لو عاد بسرعة كبيرة.

٣٨٨- **الأغنية**: يتفق جميع الشراح على أن الأساس هنا هو الوزن، بسبب الموسيقى المصاحبة لها، ولذلك فالتدقيق فى المعانى المحددة لا طائل من ورائه، ولذلك وضعت النظم نصب عينى ولم أحفل بخلافات النقاد حول المعانى الممكنة أو المحتملة. والواقع أن بعض السطور ركيكة حتى أن ويلسون ينكر أن شيكسبير هو الذى كتب الفقرة ٤٠٠-٤٠٣، كما اقترح كثيرون غيره تعديلات فيها. ولكن أهم الفقرات جميعًا هى الختامية، خصوصًا بسبب نبرتها الهزلية.

الفهـرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
ص.ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس
WWW. egyptianbook. org. eg
E - mail : info @egyptianbook.org. eg